# STORIA

DELLA

# PITTURA IN ITALIA

# STORIA

DELLA

# PITTURA IN ITALIA.

# STORIA

DELLA

# PITTURA IN ITALIA

DAL SECOLO II AL SECOLO XVI

PER

G. B. CAVALCASELLE E J. A. CROWE.

VOLUME NONO

DOMENICO DI BARTOLO E LA SCUOLA SENESE DEL SECOLO XV.
OTTAVIANO NELLI.
GENTILE DA FABRIANO, ALUNNO ED ALTRI PITTORI DELLA SCUOLA UMBRA.
BENEDETTO BONFIGLI E FIORENZO DI LORENZO. — PIETRO PERUGINO.

---

**EDIZIONE ORIGINALE ITALIANA**

PER CURA DI

ALFREDO MAZZA.



FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER

1902

# CAPITOLO PRIMO

## DOMENICO DI BARTOLO E LA SCUOLA SENESE DEL SECOLO XV.

Le discordie civili che dilaniarono la repubblica senese durante il secolo decimoquinto, furono la causa principale della mancanza di grandi pittori in quel tempo. Il violento alternarsi delle fazioni ed i continui mutamenti nel governo della cosa pubblica, pei quali solamente l'ambizione e la cupidigia di pochi erano soddisfatte a danno dei più, dovettero esser cagione di debolezza nel vivere civile e ad un tempo d'inferiorità nelle arti, che di esso sono specchio fedele.

Gli storici debbono pertanto appagarsi di dare un rapido cenno intorno a quei maestri di second'ordine, che vissero e operarono in mezzo ad una società ed in un tempo così poco propizio alle arti. [1] La inferiorità dei pittori di cui ora terremo parola,

[1] Il Rumohr, discorrendo dei pittori senesi che vissero tra il 1430 ed il 1500, dice di non volersene occupare a lungo, sia perchè il Della Valle ed il Lanzi ne parlano particolareggiatamente, sia perchè si propone di studiare l'arte nel suo progredire, e non nelle sue forme meno perfette. (*Forsch*, II, nota a pag. 313).

Queste « forme meno perfette » ebbero nondimeno qualche importanza per lo svolgimento dell'arte italiana, ed è necessario, a parer nostro, che lo storico ne tenga conto.

non impedì da parte loro una larga influenza. Le strette relazioni di Taddeo Bartoli coi principali artisti della Scuola di Gubbio, furono, dopo lui, mantenute da Domenico di Bartolo. Non v' ha infatti quadro di pittore appartenente alla Scuola del litorale settentrionale dell'Adriatico, in cui non si scorgano i difetti o i caratteri particolari della Scuola senese; difetti e caratteri, che si rivelano nelle opere del Boccati di Camerino, di Matteo di Gualdo e perfino in quelle del Bonfigli di Perugia. Ne vanno esenti invece i maestri della grande Scuola umbro-fiorentina, come Piero della Francesca, il Signorelli, Giovanni Santi e Melozzo, la cui eccellenza non fu raggiunta, nè allora nè più tardi, dai maestri senesi.

Il tempo in cui operarono Domenico, il Vecchietta, il Sassetta ed i loro discepoli, fu un periodo di regresso per la Scuola senese, alla quale toccava in sorte di dover terminare coll' essere definitivamente assorbita dalla perugina. Tuttavia lo studio delle opere di quei maestri importa non poco, dandoci il modo di conoscere come gli elementi di una Scuola, che era oramai invecchiata, potessero trasfondersi in un' altra più giovane e in via di continuo progresso. La mancanza di un artista di così grande valore, quali furono in Firenze il Brunelleschi, il Ghiberti, Donato e Paolo Uccelli, o quali il Mantegna e Piero della Francesca, non poteva che riuscir fatale alla ulteriore esistenza di quella Scuola. Erano trascorsi i tempi in cui bastava la sola fede religiosa per animare e render celebri i cultori delle arti belle, e la eccellenza non potevasi oramai più conseguire se non da coloro che conoscevano e sapevano mettere in pratica nelle loro opere i principii scientifici da cui l' arte è disciplinata.

I pittori che illustrarono quest' ultimo periodo della Scuola senese furono numerosi, ed ebbero molti seguaci. Primo di essi è Domenico Bartoli Ghezzi d' Asciano; e dopo, il Vecchietta, Francesco di Giorgio, Benvenuto di Giovanni, Girolamo di Benvenuto, Matteo da Siena ed il Cozzarelli. Essi possono paragonarsi ai pittori fiorentini del tempo che corse fra il Brunelleschi ed il Ghirlandaio; ma, diversamente da quelli, i pittori senesi di questo tempo si limitarono a seguir pedestremente il modo di comporre dei predecessori, senza nemmeno tentare di recare alcun contributo al miglioramento dell' arte, quasi che temessero di troppo discostarsi dagli antichi modelli. Le loro figure riproducono i medesimi difetti che si avvertono in quelle di Taddeo Bartoli, senza aver neppure quella energia che pur si nota di quando in quando nelle invenzioni di questo pittore. Così nel colore erano inferiori agli stessi maestri primitivi della loro Scuola, ed erano al tutto deficienti nella disposizione delle luci e delle ombre.

Contemporanea ad essa fu la Scuola, originata dal Sassetta, che ebbe in Sano di Pietro il rappresentante maggiore, e fu continuata da molti seguaci anche di minore importanza. I pittori che ne fecero parte si attennero non solo alla antica maniera di comporre e disporre le figure e i panneggiamenti, ma seguirono altresì i vecchi metodi della tempera, modellando il loro stile, secondo il proprio ingegno, sullo stile antiquato di Ugolino e del Segna.

Domenico di Bartolo. — Domenico di Bartolo nacque in Asciano nei primi anni del secolo decimoquinto, e nel 1428 era tra i pittori che esercitavano

l'arte.[1] La sua attività si svolge nel periodo che corre fra quella data e il 1444, non trovandosi più mentovato il suo nome dopo il detto anno. Le sue opere giustificano in parte quanto afferma il Vasari, che lo annovera fra i discepoli di Taddeo Bartoli.[2] La sua maniera appartiene alla Scuola umbro-senese: difetta d'ordine, d'equilibrio, di quiete e di originalità; manca delle attrattive prospettiche; le figure sono deboli, rigide, vestite senza gusto, con tipi raramente piacenti, ond'è che la pittura riesce monotona e quasi annebbiata per toni rossastro-bruni senza ombre. In ciò non si riscontra alcun miglioramento confrontando i suoi primi lavori con gli ultimi.

La Vergine col Putto ed Angeli nell' Acc. di Siena.

Nella tavola del 1433, che si conserva nell'Accademia di Siena, e porta il solo nome *Dominicus*, la Vergine seduta in terra col Bambino Gesù sul ginocchio circondato da Angeli, differisce poco dalla madre col figlio che si vede nel quadro rappresentante il Matrimonio di un Esposto.[3] Tanto nell'uno che nell'altro di questi dipinti, le teste delle figure sono sproporzionate al collo e al corpo, troppo esili, e nei volti si scorgono certe smorfie senza espressione. Nel primo dipinto, un tono rossastro lucente copre tutta la superficie della tavola.

Il Matrimonio d'un Esposto nell'Acc. di Siena.

Gli stessi Senesi mostrano di attribuire minor valore alle pitture di questo tempo, che alle opere di

[1] È provata la sua nascita in Asciano da un contratto che si conserva nell'Archivio de' Contratti di Siena (*Doc. Sen.*, II, 172), col quale è dimostrato l'errore del Vasari (II, 223) che lo dice nipote di Taddeo Bartoli.

[2] Vedi vol. II, pag. 223.

[3] Accademia di Siena, n. 138.

Vi si legge: «Oh decus o speties o stella supremi eteris exaudi miseros famulosque deprecantes. Dominicus matrem te pinxit et orat. anno MCCCCXXXIII.»

architettura e di scultura, e Domenico di Bartolo non salì mai in molta estimazione presso i suoi contemporanei.

Poco tempo dopo che l'imperatore Sigismondo passò da Siena per recarsi ad essere incoronato in Roma, l' Operaio dell' opera del Duomo propose di ricordarne l' avvenimento. Il pavimento di marmi colorati della Cattedrale, al quale fu posto mano fin dal 1369, non era ancora terminato, e i consiglieri della detta Opera approvarono la proposta di rappresentarvi « la faccia de la Cesarea Maestà, » e quelle dei suoi principali ministri. Sfortunatamente non si aveva un ritratto dell'Imperatore, e se poteva sembrar tollerabile che le figure dei ministri fossero inventate, pareva ridicolo fare altrettanto per l'Imperatore, che soltanto due anni prima erasi mostrato trionfalmente ai Senesi. I ricordati consiglieri seppero, in questa emergenza, che « un Domenico » (di Bartolo) possedeva « una statua o un disegno » che aveva qualche somiglianza col volto dell' Imperatore. [1] Comprarono quindi il lavoro con la poco conveniente aggiunta di un San Giovanni ed una « pila » o fonte battesimale, ed ordinarono in pari tempo (1434) all' artista di preparare uno schizzo pel gruppo dell'Imperatore. [2]

[1] « Adì XXX di Octobre MCCCCXXXIII.

« Anco deliberarono, che conciosiacosache uno maestro Do-
« menicho dipentore, habbi certa statua, ossivvero disegnio, il
« quale è simile alla faccia de la Cesarea Maestà, et assai fa-
« rebbe honore averlo nelle mani de la decta Opera; potendosi
« avere per condecente prezzo, che al decto camerlengo sia le-
« cito, senza suo pregiuditio o danno, et co' denari de la decta
« Opera, spendervi infino alla quantità di lire sedici. »

Vedi *Doc. Sen*. vol. II, p. 161.

[2] L'ordine per l'acquisto fu dato il 13 novembre 1434. Vedi *Documenti Sen.*, ivi, pag. 161-2, ov'è anche riportato il pagamento.

La Vergine con Santi in S. Agostino ad Asciano.

Questa commissione fu seguita da altre. Ad intervalli, fra il 1435 ed il 1439, Domenico dipinse tutta la sagrestia del Duomo con storie dei Santi Ansano, Vittorio e Savino, [1] e nel 1437 un'ancona in onore di Sant'Agostino ad Asciano. [2]

Per una curiosa coincidenza, trovasi nella chiesa di questo nome una pittura che potrebbe esser quella di cui parlasi nel contratto stipulato con Domenico. [3] La Vergine sta in trono fra quattro Santi ritti in piedi: al disopra, l'Eterno benedice, mentre la Vergine e l'Angelo dell'Annunziazione occupano gli spazi laterali. Storie di Santa Caterina sono dipinte in una predella divisa in piccoli scompartimenti, nel centro della quale vedesi Cristo crocefisso. I panneggiamenti spezzati e ad angoli hanno profusione di pieghe. La Vergine seduta in trono ha la grazia ingenua della Scuola umbra; l'Angelo annunziante si muove con quella vivezza che si riscontra di solito nelle opere del Vecchietta, e vi ha un tentativo di scorcio nella figura dell'Eterno. Il colore, d'una non comune chiarezza, sembra accennare ad una innovazione del vecchio sistema a tempera [4] È questo un lavoro di maggior pregio che non sia quello autentico della Vergine con Santi, condotto nel 1438,

La Vergine con Santi nella Gall. di Perugia.

[1] Ivi, vol. II, 172. Vedi anche Della Valle, *Lettere Senesi*, vol. II, 197. Un incendio avvenuto nel secolo decimosesto, distrusse questi affreschi.

[2] *Doc. Sen.* cit., vol. II, pagg. 171 e 172. Da questo contratto si rileva quale fosse il vero nome dell'artista, che è quello di Domenico di Bartolo di Ghezzo di Asciano.

[3] La Vergine sta nel mezzo, sull'altar maggiore, mentre il rimanente della pittura è sull'altare a destra di chi entra in Sant'Agostino.

[4] Le pitture di Asciano non sono dissimili da quelle del Vecchietta condotte sulle credenze dello Spedale in Siena. (Vedi più innanzi).

che trovavasi nel convento di Santa Giuliana in Perugia, il che farebbe dubitare che i due dipinti siano della stessa mano. [1] Il quadro d'altare che trovavasi in Santa Giuliana ha la solita profusione di cuspidi triangolari, con una predella divisa in quattro scompartimenti: porta il nome del pittore e la data del 1438. Assai difficilmente può vedersi questo quadro per la clausura del monastero di Santa Giuliana. Le pitture della predella rappresentano storie del Battista. Come composizione, queste sono meglio disposte del gruppo principale, la Vergine col Bambino e con la patrona inginocchiata; ma la rozzezza delle meschine figure virili e l'affettata delicatezza di quelle muliebri, vestite goffamente; i capelli increspati di San Benedetto e quelli ricciuti di Santa Giuliana; i panneggiamenti generalmente spezzati, e il colore rosso crudo, di tono basso e senza gusto, rendono il quadro assai poco naturale ed attraente. Nondimeno la pittura ferma l'attenzione dello studioso per varie ragioni. [2] Essa è invenzione di un pittore apparte-

[1] La pittura di cui parliamo non è la sola in Asciano che meriti di essere ricordata. Nella cattedrale v'è un'Ascensione di Giovanni di Paolo, collocata in luogo oscuro, sopra la porta che conduce in sagrestia. Ai lati dell'Ascensione sono dipinti due Santi (uno dei quali è San Michele).

Malgrado il colore offuscato e la superficie danneggiata, queste figure di Santi rivelano la stessa maniera del dipinto rappresentante Sant'Agostino, citato nel testo.

[2] Questo quadro d'altare rappresenta la Vergine col Bambino e la patrona genuflessa fra i Santi Giovanni Battista (che accenna a Maria col pollice e col mignolo), Benedetto (a destra), Giuliana e Bernardo (a sinistra). L'Eterno nella cuspide superiore centrale sta in atto di benedire. L'Angelo e la Nunziata occupano le cuspidi laterali, e ai loro lati si vedono i Santi Paolo e Pietro.

Nella predella (guardando da sinistra a destra) sono raffigurati: 1. la partenza di San Giovanni pel deserto; 2. la sua predicazione; 3. il suo supplizio e il ballo della figlia d'Erodiade; 4. San Giovanni che conversa con Erode, e 5. il Batte-

nente alla Scuola senese in una città umbra, destinata ad essere la culla d'un'arte rinascente, e dà il modo di confrontarlo con altre opere del tempo. Prova inoltre che Giovanni Boccati (la cui tavola del 1447 si trova a poca distanza nella chiesa di San Domenico) fu educato nella medesima Scuola e con eguali difetti.

Fino a questo tempo, la Scuola senese aveva senza dubbio maggior pregio che l'umbra o la marchigiana; tuttavia non è agevole dire se l'arte di Domenico abbia avuto qualche influenza su quella del Boccati, o se al contrario l'abbia da essa subita. Gentile da Fabriano faceva già sentire la sua influenza sulla Scuola senese e su quella umbra. Comunque sia, se la senese cessava d'avere il primato sulle vicine contrade, questo fatto non era ancora molto avvertito, e il medesimo potrebbesi dire per Camerino e Foligno, dove l'arte locale fu modificata da Benozzo Gozzoli. Il quadro di Perugia condotto da Domenico non pare il solo esempio della Scuola senese fuori di Siena.

Ancona al Borgo S. Sepolcro

La prioria di San Giovanni Evangelista a Borgo San Sepolcro (che un tempo possedeva il Battesimo di Piero della Francesca)[1] conserva alcune parti di un quadro d'altare, nel cui centro era rappresentato quel Battesimo, che ricorda la pittura della Vergine con Santi nella chiesa di Sant'Agostino ad Asciano, sebbene vi si noti qualche pregio

simo del Salvatore. In una pergamena ai piedi della Vergine leggesi questa scritta: « Dominicus Bartoli de Senis me pinxit, » e nel lembo inferiore: « Hoc opus fecit fieri Domina Antonia filia Francisci de Domo Bucholis, abbatissa istius monasterii in hanno MCCCCXXXVIII de mensis Maii. »

Il colore è svanito e oscurato dal tempo. La pittura trovasi ora nella Galleria comunale di Perugia.

[1] Questo Battesimo è dipinto a tempera e non ad olio. Vedi vol. VIII, pag. 241 di quest'opera, *Vita di Piero della Francesca.*

maggiore. Le figure dei Santi Pietro e Paolo hanno la medesima debolezza, la stessa sproporzione della testa con le altre parti del corpo, e i panneggiamenti, hanno particolari caratteri dell'arte di Domenico. Nella Nunziata e nell'Angelo si scorgono forme e tipi consimili, e ricordano le pitture del Vecchietta. Nella predella sono raffigurate la Crocefissione e quattro storie del Battista, e mostrano la vivacità, la veemenza e la smorfia dei volti, caratteristica della Scuola senese. Alcuni tipi hanno una somiglianza di famiglia, per così dire, con quelli di Piero della Francesca la cui tendenza umbra è da essi dimostrata. Il disegno è minuto e preciso, ma il colore si avvicina a quello delle pitture d'Asciano. [1] Anche se questo dipinto fosse opera di Domenico, rimarrebbe sempre incerta la sua dimora in Borgo San Sepolcro: però un affresco assai guasto dentro un tabernacolo posto sull'angolo di Via di Mezzo, farebbe supporre la temporanea presenza dell'artista in quella città, dove dipinse la maggior parte delle tavole nella chiesa di San Giovanni Evangelista. [2]

Tabernacolo in Borgo S. Sepolcro.

[1] La tavola d'altare descritta nel testo, trovasi, meno la parte centrale, nella sagrestia di San Giovanni Evangelista. San Paolo e San Pietro stanno dentro una nicchia ornata di foglie a rilievo dorato, sopra le quali s'alzano dei pinnacoli con tondi dentrovi dipinti la Nunziata e l'Angelo. Tre Santi di non spiacente forma stanno in piedi l'uno al disopra dell'altro, nei pilastri laterali. Nella predella sono dipinti: da un lato della Crocefissione, la Nascita e la Predicazione del Battista, e dall'altro, la Prigionia e il Martirio del Precursore. Le teste delle principali figure di Santi mostrano età senile, con fronti alte ed occhi stravagantemente aperti. Le mani e i piedi sono larghi, ossuti e scarni. Il Crocefisso è assai bello, e la figlia di Erodiade che balla ha forme slanciate e snelle. Tanto in quella figura che in quelle dei Santi Paolo e Pietro si notano certe qualità pittoriche e scultorie rassomiglianti alle statue condotte dal Vecchietta.

[2] In una nicchia dipinta, vedesi la mezza figura della Vergine col Bambino. Il resto è in cattivo stato di conservazione.

Domenico lavorò cinque anni di seguito (1435-40) nelle pitture, ora perdute, che ornavano la sacrestia del Duomo di Siena [1] e nel frattempo condusse a termine i dipinti d'Asciano e Perugia. Nessuna notizia si ha intorno a quelli da lui eseguiti negli anni 1440-1442. A metà dell'anno 1444 aveva compiuti sette affreschi sulle pareti del Pellegrinaio nello Spedale di S. M. della Scala in Siena: la cura degli infermi; la distribuzione dell'elemosina; un matrimonio di esposti dello Spedale; l'indulgenza concessa dal Papa, l'ampliamento dello Spedale, la costruzione di fabbricati annessi, ed una Vergine della Misericordia. [2] Alcuni dei detti dipinti danneggiati dal tempo, possono destare qualche interesse all'archeologo, in quanto lo Spedale si mantiene qual era nel secolo XV, e come è raffigurato negli affreschi. Tutti hanno gravi difetti; i tocchi assai rozzi; la tempera, sul muro scabro, scura e offuscata; i gruppi confusi delle figure, così pesanti rigide e angolose quali esse sono per forma e per contorni; le vesti senza gusto e stravagantemente sovraccariche di ornamenti a rilievo; la mancanza di ogni prospettiva aerea o lineare negli edifici, che sono anche assai poco somiglianti al vero, sia per essere stati male copiati, sia perchè trasformati dalla singolare e assai poco naturale fantasia dell'artista. Tutto ciò forma un insieme così poco attraente, che sarebbe impossibile trovarne uno simile nelle opere di quel tempo.

Affreschi del Pellegrinaio in S. Maria della Scala in Siena.

Priamo della Quercia. — Quest'opera, per quanto sappiamo, fu l'ultima di Domenico di Bartolo; [3]

[1] *Doc. Sen.*, II. 172.

[2] Tutti questi dipinti sono conservati, tranne la Vergine, che è perduta.

[3] Non si conosce alcun documento, dopo il 1444, che si ri-

ma egli non fu il solo artista che dipinse nel Pellegrinaio.[1] V'è infatti un Sant'Agostino Novello che dà l'abito ai frati dello Spedale, eseguito da Priamo, fratello dello scultore Giacomo della Quercia.[2]

S. Agostino Novello nel Pellegrinaio in Siena.

ferisca a Domenico, del quale non è nota nemmeno la data della morte.

Il Vasari ricorda soltanto due opere di Domenico che trovavansi in Santa Trinita e al Carmine in Firenze, entrambe ora mancanti. (Vedi vol. II, pag. 223).

[1] Il catalogo della Galleria di Berlino attribuisce a Domenico di Bartolo un Sepolcro e un'Ascensione della Vergine che dà la cintola a San Tomaso, con in alto l' Eterno circondato da Angeli (n. 1122). La composizione di questo dipinto appartiene indubbiamente alla Scuola senese, essendo stata ripetuta da Francesco di Giorgio, da Benvenuto, dal Fungai e da Giacomo di Bartolommeo Pacchiarotti. I tocchi sono alquanto tecnicamente diversi da quelli della maniera di Domenico; la parte superiore è condotta dal Sassetta, sia per lo stile, sia pei tocchi. La parte inferiore è condotta diversamente da qualche altro artista senese, forse il Benvenuti.

Nella Galleria Stäedel in Francoforte (n. 4) è attribuito a Domenico Bartoli un dipinto rappresentante Cristo che sale al Golgota, la Crocefissione e la Deposizione dalla Croce, opera di un Senese di tempo posteriore a Neroccio.

Nel Museo d'Altenburg-Lindenau (n. 19) esiste un San Francesco in mezza figura eseguito da un artista senese anteriore a Domenico di Bartolo e contemporaneo a Simone. Sotto il n. 110 è esposta nella stessa Galleria un'Adorazione dei Pastori attribuita ad autore sconosciuto, ma che veramente deve appartenere a Domenico, come suo è anche il San Domenico col n. 150. Nella Galleria Ramboux in Colonia si attribuisce a Domenico una Vergine col Bambino (n. 171), e l'altro quadro portante il n. 167.

La Galleria Nazionale di Scozia in Edimburgo conserva (n. 445) un quadro d'altare a scompartimenti, rappresentante i Santi Michele e Giovanni Battista, un vescovo ed una vergine martire nei due riquadri principali, l'Annunziata con l'Angelo nei due tondi superiori, e la Vergine con l' Evangelista in due pinnacoli. Il quadro ha dei pilastri, in ciascuno dei quali sono sei figure di Santi. Il dipinto danneggiato dai restauri viene attribuito ad Andrea del Castagno ed ai suoi scolari, ma è opera di poco pregio artistico, condotto da imitatori di Domenico di Bartolo e del Vecchietta. Originariamente trovavasi nel convento di Pratovecchio, e fu comperato per la Raccolta Lombardi.

[2] Il Della Valle nella *Lettere Senesi* (vol. II, pag. 199) ram-

Giacomo della Quercia nominò erede il fratello con testamento del 3 ottobre 1438, ma gli oneri della successione parvero superiori all'eredità. Non avendo potuto Giacomo condurre a termine il monumento sepolcrale dei Varj in San Petronio a Bologna, fu richiesto Priamo o qualche altro artista per compierlo. Giacomo si era assoggettato a pagare gravi ammende per aver dimorato in Bologna oltre il tempo concessogli dalla Repubblica di Siena, e Priamo fu invitato a soddisfare per lui. Cino di Bartolo, aiuto di Giacomo in Bologna, approfittò a suo vantaggio dei beni del maestro; la questione insorta fra loro fu sottoposta ad arbitri, ma nel frattempo Priamo erasi ridotto alla miseria, ed una Denunzia dei beni, fatta da Priamo nel 1453, non è altro che una dolente supplica perchè sia preso in considerazione un povero debitore caduto in miseria. [1]

Un quadro d'altare ordinatogli dalla Confraternita di San Michele in Volterra rimase al pubblico fino al 1827, ma fin d'allora disparve. Fu pagato dalla Confraternita soltanto con 40 lire, o dieci fiorini senesi. Senza dubbio non aveva maggior pregio artistico di quell'affresco assai poveramente pensato e rozzamente, condotto l'anno medesimo da Priamo nel Pellegrinaio dello Spedale di Siena. [2]

menta come aiuto di Domenico nelle pitture del Pellegrinaio, un Luciano da Velletri. L'asserzione del Della Valle non è da altri confermata, nè esistono documenti che la comprovino.

[1] *Doc. Sen.* II, pag. 283.

[2] Giacomo Della Quercia morì il 20 ottobre 1438, e aveva fatto testamento il 3 di quel mese, lasciando i suoi pochi beni a Priamo, il quale prima che terminasse quell'anno sposò Bartolommea di Antonio (*Documenti Senesi*, II, 178-179). Cino di Bartolo, aiuto di Giacomo Della Quercia in Bologna, s'era impadronito di quanto egli aveva in quella città e perciò era stato subito citato dalla magistratura senese (Ivi, II, 181), mentre nel

Giacomo della Quercia, per ottenere la cui eredità erasi affaticato invano il fratello, meno valente di lui, fu uno di quegli scultori molto stimati in Siena. Ma basti dire che l'arte sua, malgrado l'apparente abilità, ha qualcosa del convenzionale, e che nacque nel 1371 e morì nel 1428. Precedettero a lui nella scultura Sano di Matteo e Antonio Federighi, rivali di Bernardo Rossellino nei molti lavori che i Piccolomini fecero eseguire per Siena e per Pienza. Nelle opere plastiche di Sant'Agostino, il classicismo è alternato colla pretensione, e il manierismo di Giacomo della Quercia, sia nelle mosse come nei pan-

medesimo tempo Priamo scriveva agli Anziani di San Petronio (1° dicembre 1438), chiedendo il saldo della somma dovuta al suo fratello per la esecuzione del monumento dei Varj. Gli Anziani scrissero alla Signoria (*Documenti Senesi,* II, 181) perchè liberasse Cino, ed a lui od a Priamo fosse concesso di condurre a termine il monumento dei Varj. Fecero sapere poi a Priamo che lo avrebbero pagato se fosse andato o avesse mandato qualcuno per compiere l'opera incominciata. (Ivi, vol. II, pag. 184). Priamo si dichiarò pronto di recarsi in Bologna l'11 febbraio 1439, vecchio stile (Ivi), con Cino; ma mandò lui solo avendo sottoposto al giudizio di arbitri la questione (Ivi, vol. II, pag. 189). Da ciò si deduce che le autorità senesi volessero avere presso di loro Priamo per indurlo a soddisfare le ammende dovute dal fratello defunto, e in questa opinione ci conferma il fatto che lo stesso Priamo presentò, nell'aprile del 1440, una supplica per ottenere la revisione della sentenza che lo obbligava al pagamento di quelle ammende (Ivi, vol. II, pag. 191).

La pittura di Volterra e gli affreschi del Pellegrinaio a Siena furono compiuti nel 1442 (Ivi, vol. II, pag. 283), e nell'agosto dello stesso anno Antonio Petri de Briosso fu accettato dagli Anziani di San Petronio per terminare il lavoro che evidentemente Priamo era incapace d'assumere (Ivi, vol. II, pagg. 209-210).

È conosciuta la Denunzia delle entrate di Priamo del 1453 (Ivi, vol. II, pag. 253).

Di Cino di Bartolo abbiamo queste sole notizie: che fu figliuolo di un Bartolo orafo di Siena (*Documenti Senesi,* vol. I, pag. 284); stette dapprima nella bottega di Giacomo della Quercia; che l'anno 1428 l'aiutò nei lavori di San Petronio in Bologna (Ivi, vol. II, pag. 150), e che morì nel 1473 (Ivi, vol. I, pag. 284).

neggiamenti, fu da lui mantenuto senza alcun miglioramento.

Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta. — Ebbe gli stessi difetti, sebbene più ingegnoso nelle sue invenzioni, Lorenzo di Pietro orafo, architetto, scultore e pittore, il quale aveva la medesima età di Domenico di Bartolo, e fu contemporaneo di Sano di Pietro. Lo chiamarono il Vecchietta, forse a cagione delle sue figure barcollanti e con volti di vecchio, costantemente ripetuti nelle varie arti da lui professate. Nacque nel 1412 [1] e operava già nel 1428, [2] quantunque nessun documento anteriore al 1439 lo ricordi come artista. In detto anno egli consegnò agli operai del Duomo senese una tavola coll'Annunziazione, eseguita in compagnia di Sano di Pietro. [3] Gli affreschi dello Spedale e la statua d'un Cristo risorto per l'altar maggiore del Duomo in Siena, condotti quasi nello stesso tempo (i primi nel 1441 [4] ed il secondo nel 1442), [5] ci mostrano come il Vecchietta lavorasse contemporaneamente d'ambedue le arti.

Affreschi nel Pellegrinaio in Siena.

Non possiamo sapere a qual grado di perfezione giungesse nella scultura, poichè il Cristo andò perduto; ma gli affreschi dello Spedale esistono ancora, e sebbene manchino tre storie di Tobia, ed un Salvatore crocefisso in mezzo a Maria e San Giovanni nella cappella dello Spedale, [6] tuttavia una composizione analoga, più tardi eseguita da Domenico, vedesi sempre nell'arco sopra la porta del Pellegrinaio, con la scritta: Laurentius de Senis. Una figura inginoc-

[1] *Documenti Senesi*, vol. II, pag. 367.
[2] Ivi, pag. 49.
[3] Ivi, vol. II, pagg. 369-388.
[4] Ivi, pag. 369.
[5] Ivi.
[6] Ivi.

chiata, nella quale è ritratto certamente il fondatore dello Spedale, è collocata in luogo distinto, nel centro di un edificio a tre arcate, le cui volte vanno digradando con qualche effetto di prospettiva. Presso alla detta figura vedesi una scala, in cima alla quale sta la Madonna per accogliere i trovatelli che salgono fino a lei. Ai lati del ritratto sono figurati altri due episodi della carità ospedaliera, come in quello a destra la distribuzione delle elemosine.

È breve ma sufficiente elogio dire che le opere del Vecchietta hanno maggior pregio artistico di quelle condotte da Domenico nei suoi ultimi tempi. Il falso classicismo dell'architettura romana coi suoi bassorilievi e fregi monocromi, i capitelli delle colonne sovraccarichi di dettagli, e gli ornamenti esagerati delle vesti non sono certo di buon gusto. A ciò si aggiunga la sbagliata disposizione delle figure; la falsa prospettiva; le figure con forme deboli, con teste senili e con capelli a guisa di parrucca. Il colore, sebbene peggiorato dal tempo, doveva anche prima essere smorto e senza rilievo. Queste censure debbono ugualmente farsi, sia per le prime, che per le ultime pitture del Vecchietta.

L'armadio delle reliquie dello Spedale in Siena.

L'armadio delle reliquie dello Spedale, le cui imposte furono dipinte tanto all' esterno quanto all' interno con venticinque diverse composizioni, rivela la decadenza dell' arte senese da Duccio in poi.[1] Gli affreschi della sagrestia dello Spedale non

[1] *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 369. Il Della Valle nelle *Lettere Senesi* (vol. III, pag. 57), attribuisce la pittura di quelle imposte a Matteo di Giovanni. Nell'esterno vi sono tre serie: quella superiore rappresenta, nel mezzo: il Salvatore crocefisso fra la Vergine e l' Evangelista, e la Resurrezione di Cristo; ai lati: l'angelo dell'Annunziata e la Vergine, e due Serafini. I dodici dipinti che formano le altre due serie, figurano, guardando da

aggiungono maggior fama al pittore.[1] Le pitture delle quattro volte e d'una parte della tribuna nel Battistero di San Giovanni in Siena (condotte fra gli anni 1449 e 1450), non mostrano alcuna innovazione o progresso nell'arte del Vecchietta,[2] e

Battistero di S. Giov. in Siena.

sinistra a destra: i Santi Ansano, Ambrogio Sansedoni (beato), Bernardino, Agostino Novello (beato, che dà l'abito ai fratelli dell'Ordine), Galerani (beato), Savino, Vittore, Caterina da Siena, altri ignoti; Galgano e Crescenzio.

Nella parte interna si vedono in una doppia serie, partendo da sinistra a destra: 1° Cristo dinanzi a Pilato; 2° la Flagellazione; 3° la Cena; 4° Cristo che lava i piedi ai Discepoli; 5° Cristo incoronato di spine; 6° Cristo che porta la Croce; 7° il bacio di Giuda; 8° Cristo dinanzi a Caifas. Le pitture interne sono di minor pregio delle esterne, condotte forse da scolari ed aiuti del maestro.

[1] Gli affreschi della sagrestia rappresentano dieci storie del Nuovo e Vecchio Testamento. Nella volta si vedono: Cristo, gli Evangelisti, e alcuni Santi. Nell'angolo d'una parete sta scritto: « ORBANO EQUITE D. ECCELLENTISSIMO HUIUS SANCT. DOMUS PRAEFECTO. LAURENTIUS PETRI FILIUS SENENSIS HOC SACRARUM UNDIQUE VERSUM PICTURIS HONESTAVIT. MCCCCXLVIIII. »

[2] Le pitture di due di queste volte furono condotte da Michele Lambertini; quattro, dal Vecchietta. Nella volta centrale, presso la porta d'ingresso, sono figurati i Santi Giacomo, Filippo, Giovanni Evangelista e Matteo. In quella centrale, presso la tribuna, sono figurati: il Giudizio Universale; Cristo in gloria; il Limbo, e una pittura simbolica della Comunione. A destra di questa volta, e appunto a destra di chi stia nel centro della chiesa e guardi verso la tribuna, sono figurati: il Battesimo di Cristo; il Salvatore e la Vergine in gloria; la Remissione dei peccati (danneggiata), e la Resurrezione di Cristo. Nella volta a sinistra dello spettatore (nella accennata posizione) vedonsi: la Flagellazione; uno spazio vuoto; Cristo in gloria e l'Annunziazione. Gli affreschi nelle tribune sono d'altra mano. Quelli della mezza volta (tribuna centrale) rappresentano il Salvatore crocefisso, gli Apostoli addormentati, e il Seppellimento del Salvatore, attribuito ad un Gasparre d'Agostino, imitatore di Giovanni d'Asciano, che lavorò (1451, 1454-55) in una maniera che ricorda, sebbene più razionale, quella di Giovanni di Paolo, del quale più innanzi faremo menzione. Il colore è buono; le figure sono lunghe e magre e con mossa violenta. È attribuito a questo Gasparre un piccolo San Bernardino che predica, pittura che trovasi nella sagrestia del Duomo di Siena. Si ha notizia di un disegno di Gasparre per una parte del pavi-

parimente le tavole e gli affreschi palesano difetti di prospettiva aerea e lineare, monotonia di toni, povertà di composizione, disegno di figure con forme volgari, avvizzite, meschine e mal proporzionate nelle membra, con mosse rotte e fantastiche, avviluppate nei panneggiamenti, con teste d'espressione triviale, volgare e leziosa, oltre che così mal copiate dal vero, che gli occhi hanno forma triangolare, e i nasi, nelle faccie (che si presentano di tre quarti) sono resi di profilo, mentre si notano diligenti i contorni con finitezza tecnica.

Non deve recar maraviglia che il Vecchietta avesse molte commissioni in Siena, quando si consideri che lavorò a buon mercato, come Neri di Bicci in Firenze. Ma Lorenzo, malgrado l'apparente sua deficienza artistica, era tenuto in grande estimazione dai suoi conterranei. Egli insieme con Sano di Pietro fu scelto ad arbitro del Comune per stabilire il prezzo degli affreschi a Porta Romana, quando il Sassetta lasciò alla sua morte incompiuta l'opera, nel 1452.[1] Nella denunzia al Catasto del 1453 il Vecchietta si lamenta che, sebbene sia proprietario di alcuni appezzamenti di terra e di case in Siena e nei dintorni, la mal ferma salute sua e della moglie l'obbligano a disagi, a far debiti e a vendere masserizie di casa e mobili: « sella fortuna mi perseguita chome à fato gha (*sic*) un pezo, ed ò molte poche faccende, coè da guadangniare e aspettone meno: mi rachomando alla vostra charità e rierenzia chome misirichordiosi sempre stati e sete. »[2] Dobbiamo pe-

mento del Duomo (1451). Vedi in proposito *Doc. Sen.*, (vol. II, pag. 269) del Milanesi, e la nota nel Commentario alla Vita di Gentile da Fabriano, nel Vasari (vol. IV, pag. 163).

[1] *Doc. Sen.*, II, pag. 274, 5, 6, 7.

[2] Vedi *Doc. Sen.*, vol. III, pag. 285.

raltro diffidare di questi lamenti, fatti forse per muovere a pietà i Regolatori delle imposizioni.

Madonna con Santi nella Gall. degli Uffizi.

Il Vecchietta continuò negli anni seguenti a scolpire e dipingere, e fra i quadri d'altare che in questi tempi condusse a termine, è da ricordare una Madonna con Santi del 1447 che si conserva nella Galleria degli Uffizi, ed un'Ascensione della Vergine con quattro Santi ed Angeli, che si conserva nel Duomo di Pienza.

Ascens. della Vergine con Santi in Pienza.

La prima di queste pitture rimase danneggiata da ritocchi parziali: nei pilastri sono alcune figure snelle e ben condotte secondo lo stile di Domenico di Bartolo.[1] La seconda (che è una delle migliori opere del Vecchietta) pare eseguita nello stesso tempo, ed ha figure d'Angeli alquanto graziose.[2]

Le opere del Vecchietta erano allora tanto stimate, che nel marzo del 1460, la Repubblica di Siena si rivolse a Messer Goro Zoli Piccolomini per pregarlo di raccomandare il singolare ingegno di Lorenzo di Pietro a Pio II, come artista molto capace per dirigere i lavori di ricostruzione della log-

[1] Il quadro che si conserva nella Galleria degli Uffizi (n. 27, corridoio) è dentro una cornice moderna ed ha la seguente scritta (che dicesi ridipinta sull'antica): « *Opus Laurenti Petri Senensis*, 1457. Questa tavola l'ha fatta fare Giacomo d'Andreuccio Setajuolo per sua divozione. » Le figure sono di grandezza naturale: alla destra della Vergine col Bambino, sono figurati i Santi Andrea, Lorenzo e Domenico inginocchiati; alla sinistra, i Santi Bartolommeo, Giacomo ed un Re genuflesso. Quattro piccole figure di Santi sono dipinte nei pilastri; alcune teste (come per esempio quella di San Lorenzo) son rifatte.

[2] Il quadro d'altare a cuspidi di Pienza rappresenta l'Ascensione coi Santi Pia, Agata (parte della cui veste azzurra fu raschiata), Calisto e Caterina. Leggesi questa scritta: « OPUS LAURENTII PETRII SCULTORIS DE SENIS. » Il colore è trasparente e monotono: oro e ornamenti in ogni parte, a profusione. Le figure sono tre quarti della grandezza naturale.

gia papale in Siena.[1] Comunque sia, pare che Pio II avesse meno stima per Lorenzo di quella attestata dalla Signoria di Siena, dubitando forse che l'autore del quadro di Pienza non fosse un valente architetto. Certo è che a lui fu preferito Agostino di Federigo;[2] la qual disistima irritò o scoraggiò talmente il nostro artista, da volere abbandonare per sempre la sua città. Ma è probabile che la Signoria di Siena facesse rimostranza al Piccolomini del poco conto in cui aveva tenuto le sue raccomandazioni, poichè Agostino di Federigo, che fino allora era stato occupato a scolpire statue per la Loggia della Mercanzia,[3] non ebbe altre ordinazioni per decorarla, mentre le ultime due statue che mancavano, furono date a fare al Vecchietta (aprile 1460) « perchè egli avesse materia di esercitarsi in Siena e di non lasciare la patria come ne era ricerco ».[4] A suo maggior conforto, ebbe incarico di eseguire gli affreschi nel Palazzo pubblico, dei quali esiste tuttora quello rappresentante Santa Caterina, sulla parete ove è l'ingresso che conduce dal salone alla cappella,[5] e parte di quello più grande rappresentante la Vergine della Misericordia, recentemente scoperto dall' intonaco nella stanza chiamata la sala dell'aiuto Bilanciere. San Bernardino e San Martino a cavallo che divide il suo mantello per darlo al mendicante, sono figu-

Affreschi nel Pal. pubblico di Siena.

[1] *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 308.

[2] Ivi.

[3] Ora Casino dei Nobili in Siena.

[4] *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 311.

[5] L' affresco rappresentante Santa Caterina fu dipinto nel 1460 (*Doc. Sen.*, vol. II, pag. 370), e porta la scritta: « 29 Junii 1461, Opus Laurentii Petri Senens. » Quello rappresentante San Bernardino, dall' altro lato dell' ingresso, ha la sola data non intera MCCCCL...., e pare condotto secondo la maniera di Sano di Pietro.

rati negli spazi triangolari formati da un arco, nel cui centro vedonsi la Vergine col Bambino e gli Angeli che sostengono l'ampio manto di lei, sotto il quale s'aggruppano i fedeli. I Santi Savino, Gerolamo, Pietro, Caterina, Lorenzo, ed Ansano sono disposti a destra ed a sinistra del gruppo principale. Sedici Serafini stanno in atto di cantare fra i santi Martino e Bernardino, e due messaggeri celesti tengono sospesa la corona sul capo della Vergine. La testa e le vesti di questa figura, nonchè altre parti dell'affresco, sono rinnovate. Le aureole hanno quell'impronta finita di Simone Martini, ma i difetti del Vecchietta appaiono evidenti, sebbene alcune parti manifestino molta analogia con la maniera del Sassetta o di Sano di Pietro.

L'anno 1462 Lorenzo condusse a termine le dette due statue nella Loggia della Mercanzia, che mostrano entrambe quelle forme sproporzionate e senili osservate nelle sue prime opere. Ma egli si compiaceva d'ostentare l'universalità del suo ingegno, poichè mentre firmava le pitture di Pienza aggiungendovi « *sculptor*, » nelle sue opere di scultura scriveva: « Opus Laurentii *pictoris* Senensis. » [1] Fra il 1467 ed il 1478 eseguì la statua di Mariano Soccino giacente (1467) che trovasi nella Galleria degli Ufizi, [2] e l'altre dei santi Caterina, Bernardino, Paolo e Sebastiano. [3]

Due anni prima, il Vecchietta, che finalmente aveva conseguito una certa agiatezza, propose d'eseguire in bronzo un Cristo ed in pittura la Vergine col Bambino e alcuni Santi per lo Spedale di Santa Maria

[1] Al Vecchietta furono pagate mille lire per queste due figure. Vedi *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 311.

[2] N° 394. Galleria dei Bronzi moderni.

[3] Ciascuna negli anni 1473, 1475 e 1478. Vedi *Doc. Senesi*, vol. II, pagg. 350 e 370.

della Scala, quando l'Opera gli avesse concesso una propria cappella, consentendo altresì di lasciare tutti i suoi beni, dopo la morte della seconda moglie, allo Spedale.[1] La proposta fu accettata; ed il miglior bronzo del Vecchietta adorna l'altare maggiore dello Spedale.[2] La mossa spezzata e le forme ossute e rozze di questa figura non sono migliori di quelle usate nelle sue precedenti opere; nè il quadro d'altare (che ora trovasi all'Accademia di Siena) aggiunge molto alla sua fama.[3] I due lavori portano la data del 1479 e sono gli ultimi dell'artista, che morì verso la metà dell'anno seguente.

Ancona nell'Acc. di Siena.

Questi brevi cenni sul Vecchietta non sarebbero completi se non si facesse ricordo che fra il 1467 ed il 1470 attese a far modelli per le fortezze di Sarteano, Orbetello, Montacuto e Talamone,[4] e ciò fin

[1] *Doc. Sen.*, vol., pagg. 367-368.

[2] Porta la scritta: « LAURENTII PETRI PICTORIS AL VECCHIETTA DE SENIS MCCCCLXXVI (1476) P. SUA DEVOTIONE FECIT HOC OPUS. » Il tabernacolo in cui stava fu trasportato nel 1506 al Duomo, dove ora trovasi, per opera di Pandolfo Petrucci. (Vedi la nota al vol. IV del Vasari, pag. 210). Uno schizzo del medesimo in tavola, fatto dal Vecchietta, è conservato col n. 335 nell'Accademia di Siena.

[3] Porta il n. 195. Rappresenta la Vergine col Bambino fra i Santi Pietro e Paolo in piedi e i Santi Cosimo e Damiano inginocchiati. Leggesi la seguente scritta: « OPUS LAURENTII PETRI ALIAS VECCHIETTA OB SUAM DEVOTIONEM. » Un quadro d'altare in San Niccolò di Valdorcia, col nome del Vecchietta, è menzionato dagli Annotatori del Vasari (vol. II, pag 212).

Le più antiche Guide di Siena ricordano anche alcune terracotte del Vecchietta.

I seguenti numeri sono attribuiti a lui nella Raccolta Ramboux in Colonia: n. 124-8, 164-5; ma poco valore può darsi a queste indicazioni.

Nel Museo di Carlsruhe si ha un quadro rappresentante la Vergine col Bambino in trono fra gli Angeli, con Santa Caterina e San Bartolommeo, che porta la scritta del Vecchietta. Ha il numero 164, e devesi assegnare ad un periodo più giovanile del pittore, dopo il Lippi e il Barna.

[4] *Doc. Sen.*, vol. II, pagg. 282, 370.

da quando Francesco di Giorgio, lasciato ogni altro esercizio, si diede tutto agli studi d'ingegneria e di fortificazioni.

Francesco di Giorgio. — Non è questo il luogo di narrare la vita di questo artista; basterà accennare ai risultati da lui ottenuti nella pittura prima di abbandonarla definitivamente.

Giovane di appena ventiquattro anni,[1] ebbe la direzione dei bottini della Fonte Gaja in Siena. Tenne bottega con Neroccio di Bartolommeo de' Landi fino al 1475, nel quale anno si divise dal compagno.[2]

Sembra che la sua maniera abbia i caratteri della Scuola senese del suo tempo, combinati col fantastico del Botticelli e colla forma dei panneggiamenti dei Pollajoli. I difetti già notevoli nel Vecchietta appaiono anche nelle opere di Francesco di Giorgio, essendo le figure da esso dipinte sparute, senili ed angolose, con mosse rese in modo sgraziato e spesso pomposamente affettato. È probabile perciò che i primi insegnamenti li apprendesse dal Vecchietta. Le strane invenzioni delle sue pitture sorprendono sgradevolmente. Un altro de' suoi difetti sta nella soverchia ornamentazione delle vesti e degli edifici. Il tono è freddo, senza rilievo, liscio, e grigio nelle ombre. Tuttavia i suoi lavori mostrano qualche progresso nella prospettiva. Una Natività, che originariamente trovavasi a Monte Oliveto presso Porta Tufi in Siena, ed è ora nell'Accademia, ha un colore sgradevole.[3]

La Natività nell' Acc. di Siena.

[1] Era nato il 14 novembre del 1439. Il primo pagamento che gli fu fatto è dell'anno 1464. Vedi *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 337. Morì nel 1502.

[2] Ivi, vol. II, pag. 465.

[3] La pittura, esposta col n. 302, ha questa scritta: « Franc sc. Giorgii pinsit. » È del 1475, e alquanto danneggiata. Vedi Vasari, nota a pag. 205, vol. IV.

La stranezza della fantasia di questo pittore meglio apparisce in una Vergine Incoronata che esiste nella stessa Galleria, dove le sfere d'Angeli più alte e più basse sono unite fra loro da due Angeli che riposano sopra un gruppo di tre teste di Cherubini.[1] Il suo stile può essere inoltre studiato in sette od otto tavole, non firmate, che si conservano all' Accademia di Siena; nella Natività che adorna sempre la chiesa di San Domenico, parimente a Siena, e nella predella degli Uffizi in Firenze.[2]

L'Incoronata nell'Acc. di Siena.

Altri dipinti in Siena e in Firenze

Francesco di Giorgio ebbe tali successi nella costruzione di fortilizi e nella invenzione di nuovi

[1] N. 301. Le figure hanno i caratteri già notati, con teste ed occhi piccoli, le cui pupille sono indicate con un semplice punto. I capelli copiosi scendono in varii ordini disposti a spirale; i colori, fortemente contrastanti tra loro, sono molto sovrapposti. Le carni hanno luci gialle e di sottile impasto; nell'ombra son grigie. Gli ornamenti sono abbondanti. Ogni parte è lavorata con visibile cura e ricercatezza.

[2] Accademia di Siena, n. 303. Una Nunziata. L'Angelo ha mossa veemente ed esagerata. L' architettura dell' edificio veduto in lontananza ha forme e ornati fantastici N. 304. Vergine col Bambino fra i Santi Pietro e Paolo. N. 305. Vergine col Bambino ed un Angelo, di mezza grandezza. Le linee delle guancie della Vergine terminano in un piccolo mento : il colore è roseo, ma levigato. N. 184, 5, 6. Due Storie della vita di Giuseppe, ed una di quella di Susanna. N. 228. Vergine col Bambino fra due Santi, di mezza figura. N. 329. Cristo che sta per essere crocefisso. Ha lineamenti che si attribuirebbero ad un seguace della maniera di Francesco di Giorgio.

In San Domenico di Siena, su un altare a destra di chi entra, vedesi una Natività che pare eseguita secondo lo stile di Francesco di Giorgio, col medesimo tipo d'Angeli, ma con maggiore vita nella mossa. Vedesi in lontananza un arco romano. Quest'opera è stata attribuita al Signorelli. (Vedi il volume VIII, pag. 465, nota 3ª, di quest'opera). La lunetta del quadro appartiene ad altra mano e sembra pittura di Matteo da Siena, mentre la predella s'attribuirebbe al Fungai.

Le tre storie della predella che si conserva negli Uffizi a Firenze mostrano minori difetti, per essere di piccole dimensioni. Il disegno è corretto, ma il colore sempre senza rilievo e freddo. I soggetti di queste pitture sono cavati dalla vita di San Benedetto.

mezzi per impadronirsene, da ottener presto grande reputazione in tutta l'Italia.[1] Egli precedette in questo di pochi anni Leonardo da Vinci, dal quale soltanto fu superato, e sappiamo che essi s'incontrarono in Pavia nel 1490, dove erano stati mandati da Gian Galeazzo per riferire sul disegno della nuova Cattedrale. Le proposte di Francesco di Giorgio per la vòlta della cupola del Duomo di Milano furono messe in opera a questo tempo, e, approvate dagli Operai della Fabbrica, furono adottate nel 1493 dal lombardo Giovanni Antonio da Gessate.[2]

Nel 1484, Francesco di Giorgio passando da Gubbio, fu visitato da Luca Signorelli, che lo indusse a dare i disegni per la chiesa di Santa Maria del Calcinaio presso Cortona,[3] e nel 1491 mandò a Firenze quelli per la facciata di Santa Maria del Fiore, per la quale era stato indetto un concorso.[4]

La considerazione di cui godeva Francesco come architetto, aveva saldo e ragionevole fondamento. Egli non soleva peraltro assistere alla esecuzione degli edifici, e gli storici han torto di tributargliene lodi o censure, attribuendo spesso al suo ingegno fabbriche costruite da altri.[5]

L'arte di Francesco di Giorgio nella scultura si

[1] È certo, dice Gaetano Milanesi (*Discorso*, pag. 69) che la invenzione delle mine fu per la prima volta applicata da Francesco di Giorgio nel 1495 all'assedio di Castel dell'Uovo in Napoli.

[2] Cfr. *Doc. Sen.*, vol. II, pagg. 429-434, e 435-8, e il *Carteggio* del Gaye, vol. II, pagg. 288-290 e 293.

[3] Vedi, *Vita di Luca Signorelli*, nel vol. VIII pag. 529 di quest'opera.

[4] Vedi le notizie di questo concorso nel *Comm.* al Vasari, vol. VII, pag. 243.

[5] Vedi in proposito Vasari, vol. IV, pag. 204 e le note Rumohr, *Forschungen*, vol. II, pag. 177 e segg., e i *Documenti Senesi*.

rileva negli Angeli in bronzo posti sull'altar maggiore della cattedrale di Siena, che furono gettati e rinettati nel 1497.[1] Sono di tipo e forme meschine, dure, secche e ineleganti, con vesti a partiti di pieghe spezzate.[2]

Quando Francesco si divise da Neroccio di Bartolommeo de' Landi nel 1475, il Vecchietta e Sano di Pietro furono scelti arbitri per comporre le loro differenze, e mentre il primo abbandonò quasi del tutto l'arte della pittura e della scultura, Neroccio continuò nell' esercizio di quelle arti.

Neroccio. — Egli era di circa otto anni più giovane di Giorgio,[3] e come scolare dovette alternativamente attendere alla pittura di quadri d'altare, e ad eseguir figure di terracotta.[4] Le pitture che di lui ci rimangono sono riunite nell'Accademia di Siena. Un quadro rappresentante la Vergine col Bambino fra i santi Michele e Bernardino, che si conserva nella detta Accademia ha il suo nome e l'anno 1476. Fu condotto probabilmente per commissione del se-

La Vergine col Putto e Santi nell'Accademia di Siena.

[1] *Doc. Sen.*, vol. II, pagg. 466, 463-4. Gli furono ordinati nel 1489.

[2] Possono citarsi, oltre a quelle già mentovate, le seguenti pitture: — *Siena*, Palazzo Pubblico, nella camera che conduce alla sala dipinta da Spinello: La predicazione e Il miracolo di San Bernardino, opera autentica, molto diligente e graziosa. — *Monaco*, Gabinetto della Pinacoteca, n. 538. Tavola attribuita a Masaccio (vedi la Vita di questo artista), ma condotta invece da Francesco di Giorgio. Rappresenta un miracolo di Sant'Antonio da Padova. — *Liverpool*, Galleria, n. 20. Attribuita a Pesellino (vedi la Vita di questo pittore), sebbene sia anch' essa di mano dell' artista senese. Rappresenta la Predicazione di San Bernardino. — *Colonia*, Ramboux. Sono attribuiti a Francesco di Giorgio i nn. 172-3. — *Manchester*, Fuller Maitland, il n. 43 attribuito a Fra Filippo, rappresenta i Santi Pietro e Giovanni che sanano lo storpio (tavola). Ma ha l' impronta della Scuola senese, ed è di mano di Francesco di Giorgio.

[3] Era nato nel 1447. Vedi *Documenti Senesi,* vol. III, pag. 8.

[4] Ivi, vol. pagg. 7-8.

nese Bernardino Nini.[1] Il suo stile differisce appena da quello del Vecchietta o di Francesco di Giorgio: le sue figure hanno peraltro mosse più affettate ed anche meno naturali di quelle dei detti pittori, da sembrar quasi una visibile caricatura delle mosse usate in lavori di plastica dagli artisti più antichi. I colori sono piuttosto smorti e i contorni duri; le forme del corpo umano, rozze e volgari.[2] Meglio conservato è l'altro quadro della stessa Galleria dentrovi la Vergine col Bambino e con Santi. Mancano la data e il nome. È freddo di tono, ma condotto con gusto e finitezza.[3]

La Vergine col Putto e Santi nella stessa Gall.

Neroccio disegnò la Sibilla Ellespontica per il pavimento del Duomo di Siena (1483),[4] e scolpì il ritratto di Tomaso Piccolomini del Testa sul monumento eretto in suo onore sopra la porta del campanile nella cattedrale.[5] Morì nel 1500.[6] Questo artista, di non grandi pretese e di modesto ingegno, ebbe una vita tranquilla, se non brillante, nella sua città natale, quale forse avrebbe avuta Francesco di Giorgio, se col suo più versatile ingegno non avesse con-

[1] Ivi, vol. II, pag. 356.

[2] Nel Catalogo dell'Accademia è segnato col n. 160. Le figure sono grandi la metà del vero.

[3] Nel ricordato Catalogo porta il n. 221. Le altre pitture di Neroccio nell'Accademia sono le seguenti: N. 161, Vergine col Bambino e con Santi, metà del naturale; N. 162 (quadro rettangolare e centinato), Vergine col Bambino fra i Santi Gerolamo e Bernardino, figure metà del vero; N. 163, Vergine col Bambino e i santi Bernardino e Caterina, parimente metà del naturale; N. 180 (rettangolo centinato), Vergine col Bambino e i santi Giovanni e Andrea.

[4] *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 379.

[5] Ivi, vol. II, pag. 409.

[6] Ivi, vol. III, pag. 7. Per altre notizie di questo artista, vedi *Doc. Sen.*, vol. II, pagg. 340, 403, 415, 416, 422, e vol. III, pagg. 7, 8, 9.

seguito, attendendo all' arte dell'architetto, risultati molto più vantaggiosi.[1] La sua operosità fu diversa da quella della maggior parte dei suoi concittadini in quanto si svolse soltanto entro le mura della sua città. Ma in Siena erano da ritenersi eccezionalmente favoriti dalla sorte coloro che potevano vivere del lavoro offerto dalla città.

Benvenuto di Giovanni di Meo del Guasta. — Un contemporaneo di Francesco di Giorgio, Benvenuto di Giovanni di Meo del Guasta, dovè con ragione dolersi dello scarso lavoro, e più dello scarso guadagno, che lo costrinsero a partirsene da Siena.

Questo lamento leggesi in una denunzia al Catasto del 1488;[2] ma sembra che Benvenuto avesse ragione di lagnarsi anche fuori della sua città. Infatti, sebbene un documento del 1455 lo dica stabilmente occupato nei lavori al Battistero di San Giovanni in Siena,[3] la prima pittura che di lui si abbia, e che fu condotta nel 1466, trovasi in Volterra. Egli è generalmente creduto autore degli affreschi rappresentanti la Flagellazione, Cristo che porta la croce, e due episodi della vita di Sant'Antonio. Quelli colla Flagellazione e con Cristo che porta la croce, oscuri di tinte, si trovano nell'abside centrale del Battistero; le storie di Sant'Antonio, anch'esse di colorito oscuro, sono nell'abside laterale dello stesso edificio.[4] Le dette pitture sono così somiglianti a quelle della vòlta condotte da Lorenzo di Pietro, da parere di mano

Affreschi in Volterra.

[1] Nella Raccolta Ramboux sono alcuni quadri attribuiti a Neroccio, che portano questi numeri: 155, 156, 160-3.

[2] *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 420.

[3] Ivi, vol. III, pag. 79.

[4] Gli Annotatori del Vasari (vol. IV, pag. 163), nel Commentario alla Vita di Gentile da Fabriano, asseriscono che Benvenuto dipinse quelli affreschi nel 1453.

del medesimo pittore, o almeno d'alcuno de' suoi scolari. Benvenuto può aver lavorato appunto in tale qualità, ma le sue pitture nel Battistero sono di quattro anni posteriori alla commissione avuta dal Vecchietta. D'altra parte, la Nunziata nella chiesa del convento di San Gerolamo in Volterra ricorda Neroccio in quelle figure angolari e meschine, aventi corpi piegati con affettazione sotto il peso di teste, grandi ma strette, anch' esse inclinate su colli sottili. I panneggiamenti con triti partiti di pieghe, i contorni spezzati, i toni, nelle tinte delle carni freddi e smorti, i forti contrasti nell'armonia dell'insieme, e la castigatezza dell'esecuzione accrescono la somiglianza nella maniera di questi due pittori. Lo stile di Benvenuto non ricorda peraltro il Vecchietta e Neroccio soltanto, ma anche il perugino Benedetto Bonfigli. Le sue opere sono quindi l'anello di congiunzione fra la Scuola umbra e quella più antica di Siena, che discende con evidente e non interrotta successione da Simone, Lippo, Barna, Giovanni d'Asciano e Ceccarelli. [1]

La Nunziata di Volterra non è la sola pittura che abbia questi caratteri, poichè si ritrovano anche

[1] La Vergine annunziata sta seduta, l'Angelo genuflesso. Parte della veste di Maria è perduta. La figura dell'Eterno, con testa troppo larga, è in atto di benedire, circondato da teste di cherubini che con quattro Angeli formano una gloria. A sinistra vedesi San Michele in piedi, coperto dell'armatura; a destra è Santa Caterina d'Alessandria. Le figure sono tutte convenzionali, piccole e angolari, col contorno esterno delle teste rotondo. L'ordinatore della pittura vedesi genuflesso, di profilo (mezza figura) sull' estremità del primo piano: la seguente scritta è divisa in due parti: « Opus Benvenuti Joannis de Senis mccccLxvi. » La pittura del Bonfigli che maggiormente s'assomigli a questa, trovavasi nel Collegio dei Notari, ed ora è posseduta dal signor Vincenzo Bertelli di Perugia.

in un'altra conservata nella sagrestia dei SS. Pietro e Paolo a Buonconvento.[1]

L'Annunziata nella chiesa dei ss. Pietro e Paolo in Buonconv.

Una Madonna con Santi nella chiesa di San Domenico, opera anch'essa di Benvenuto, ricorda, per la parsimonia della tempera, la maniera di Carlo Crivelli,[2] ed è di otto anni anteriore ad un'Ascensione di Cristo (pittura svanita e danneggiata) che si conserva nell'Accademia di Siena.[3] La migliore delle opere conservate di Benvenuto è la base d'una bara, ordinata a lui ed al figliuolo Girolamo dalla Compagnia della Madonna, nello Spedale di Santa Maria della Scala (1500-1). Le sue piccole dimensioni nascondono certamente gran parte dei difetti; ma nella processione di Santa Caterina che conduce il Papa e il clero a Roma, si vedono molte figure con panneggiamenti scevri dei soliti difetti, ed il colore, sebbene sempre d'aspri contrasti, ha della forza.[4] Tre piccoli dipinti, parimente di Benvenuto, trovansi nell'Accademia di Siena.[5] E meritano d'essere esaminati un affresco rappresentante l'Assunzione nell'oratorio di San Sebastiano (Borgo di Montalboli) fuori

La Vergine con Santi in S. Domenico.

L'Ascensione nell' Acc. di Siena.

Altri dipinti in Siena.

L' Assunzione nell'oratorio di S Sebastiano in Asciano.

[1] Le figure laterali di questa Nunziata rappresentano Sant'Antonio abate e San Francesco.

[2] Questa Madonna fu ordinata nel 1483 (*Doc. Sen.*, vol. III, pag. 79). La lunetta coll'Adorazione dei Magi, appartiene ad altro dipinto conservato nel medesimo convento di San Domenico, opera di Matteo da Siena; quella di Benvenuto con Cristo nel sepolcro, sta sopra un quadro dello stesso Matteo da Siena.

[3] Accademia di Belle Arti, n. 356. V'è scritto: « BENVENUTI IOANNIS PICTORIS DE SENIS MCCCCLXXXXI. » Il colore è scuro e tetro. La pittura ricorda una delle invenzioni della Scuola veneta esistente in Murano.

[4] Questo frammento trovasi in Siena presso la Compagnia della Madonna sotto lo Spedale.

[5] N. 165. Rappresenta la Vergine col Bambino fra i santi Gerolamo e Francesco. Figure metà del vero; N. 172. L'Assunzione della Vergine; N. 181. La Vergine col Bambino.

di Asciano,[1] un quadro col medesimo soggetto che vedesi nel coro, e due tavole laterali del detto quadro, conservate in Santa Maria de' Servi a Borgo San Sepolcro.

Queste ultime pitture sono una notevole testimonianza della relazione che passava tra le Scuole senese ed umbra in Borgo San Sepolcro. Il Passavant le attribuisce a Piero della Francesca,[2] ma noi non siamo di quest' avviso, perchè hanno tutti i caratteri della mano di Benvenuto e segnano un progresso sulle sue opere precedenti. L' Ascensione, che costituiva la parte centrale della pittura, attira l'attenzione dei visitatori. L'Eterno è preso di scorcio, in atto di guardare in basso, in mezzo ad una gloria di Serafini in forma triangolare, ed è circondato da Profeti. La Vergine s'inalza verso di Lui, in mezzo a Cherubini ed è accompagnata da Angeli, che si muovono non secondo la maniera antica, volando, ma posati sulle nubi. Gli Apostoli nel piano inferiore circondano il sepolcro. I santi Giovanni Battista e Domenico, Paolo e Lucia, con la Vergine e l'Angelo della Nunziata sono dipinti in medaglioni che coprono le pareti della sagrestia. Le figure degli Apostoli nella tavola centrale rivaleggiano per rigidità con quelle delle pitture della Scuola di Murano, coperte al pari di esse con vesti a partiti spezzati di

[1] La Vergine è fra lunghe figure d'Angeli senza movimento. Il Salvatore sta in cielo in mezzo a Profeti. San Tommaso è fra San Sebastiano e Sant'Agata, genuflessi, in basso. L'Angelo e la Nunziata veggonsi negli spazi triangolari formati dalla curva dell'arco. La pittura fu condotta rozzamente e affrettatamente. Le figure sono esili e senza vita. È un brutto esemplare della Scuola di Benvenuto.

[2] Vedi in altro volume la *Vita di Piero della Francesca,* e il Passavant, *Raphäel*, vol. I, pag. 433.

pieghe, al modo dei pittori fiamminghi. L'Angelo e la Vergine Annunziata ricordano le composizioni con questo soggetto di Giovanni Santi, e ne riproducono fino ad un certo punto i caratteri, il tipo e le mosse. Le altre figure sono lunghe, macilenti e ossute; i santi Paolo e Lucia si distinguono per la bellezza delle proporzioni e per un certo progresso verso la maniera, molto migliore, di Matteo da Siena.

Benvenuto avrebbe avuto tempo ed agio di approfittare dei miglioramenti che si verificarono nella pittura senese sullo scorcio del secolo XV e sui primi del XVI, poichè visse fino al 1517. Sappiamo infatti che in quell'anno doveva compiere la pittura del baldacchino pel Duomo di Siena nell'occasione di una visita di Leone X a Siena.[1]

Girolamo di Benvenuto. — Gli artisti senesi erano così poco proclivi a cambiar maniera, che per riscontrare qualche miglioramento nell' arte, dobbiamo passare da Benvenuto a Girolamo suo figliuolo. Ma anche Girolamo, sebbene nato nel 1470 e contemporaneo del Pinturicchio, del Bazzi, di Girolamo Genga e del Pacchia, nella pittura (condotta nel 1508) rappresentante la Vergine della Neve, mostra tutti i caratteri principali delle pitture pa-

La Vergine della Neve nella chiesa di S. Domenico in Siena.

[1] *Doc. Sen.*, vol. III, pag. 80. In questa raccolta di documenti (vol. III, pagg. 40, 79-80, e vol. II, pag. 344, 379, 382 e 387) ne sono riportati diversi, concernenti opere ora perdute: nel 1470, per Santa Maria della Scala; nel 1482, pel Duomo (miniature); nel 1483, per lo stesso, il disegno d'una Sibilla da eseguire nel pavimento; nel 14?5, per il medesimo, altro disegno col Sacrifizio di Jefte; nel 1493, per la Compagnia di San Giovanni Battista della Morte, un cataletto dipinto; nel 1494, per la Compagnia di Santa Trinita, uno stendardo con la Vergine della Misericordia; nel 1499, per la Compagnia di San Girolamo.

Vedi i Cataloghi della Raccolta Ramboux, Colonia, per quanto concerne Benvenuto, n. 168.

terne, quantunque più piacevoli alla vista. I partiti dei panni, così triti ed angolosi come sono, si mostrano poco naturali, ed il colore è esageratamente forte.[1]

La Vergine con Angeli nella chiesa di Fontegiusta in Siena.

Di data posteriore (1515) è un affresco rappresentante la Vergine in mezzo ad Angeli che cantano e suonano, dentro la lunetta sopra l'altar maggiore della chiesa di Madonna di Fontegiusta. In questa pittura Gerolamo migliorò la sua maniera.[2]

Altri dipinti in Siena.

Si ha un'altra pittura di Gerolamo nella chiesa del convento dell'Osservanza fuori di Siena, con Santa Chiara ed un pellegrino genuflesso; due o tre piccoli suoi quadri si conservano nell'Accademia. E questi sono tutti i lavori che ancora ci rimangono del pittore, il quale morì nel 1524.[3]

Prima di procedere oltre, è necessario far parola di artisti che fiorirono in un tempo anteriore a quello

[1] Questa pittura trovasi nell'oratorio di Santa Caterina in San Domenico a Siena. Rappresenta la Vergine col Putto, che, ritto sul suo ginocchio, benedice. Quattro Angeli, con vasi e palle di neve nelle mani, circondano il gruppo. A destra e a sinistra stanno ritti in piedi San Gerolamo e Santa Caterina, e al primo piano altri due Santi genuflessi. Un Angelo sul gradino del trono è in atto di suonare uno strumento. Leggesi alla base questa scritta: « Opus Jheronimi Benvenuti de Senis mcccccviii. » La lunetta che sta superiormente al quadro, non è opera di Benvenuto, ma parte d'altra pittura di Matteo da Siena.

[2] *Doc. Sen.*, vol. III, pag. 70. L'affresco ha sofferto; le ombre e il cielo furono restaurati. Per molto tempo la pittura venne erroneamente attribuita al Fungai.

[3] Ivi, vol. III, pag. 79. La figura rappresentante il pellegrino inginocchiato è attribuita erroneamente a Pietro di Giovanni Pucci.

Le pitture nell'Accademia di Siena portano i numeri 173, 174 e 273.

Un San Gerolamo, che fa parte della Raccolta Ramboux, vien creduto di Gerolamo, e porta il n. 169.

in cui operarono i pittori capitanati da Domenico di Bartolo.

Stefano di Giovanni detto il Sassetta. — Stefano di Giovanni, più comunemente conosciuto col nomignolo di Sassetta, visse nel secolo XIV, ma ebbe maniera così straordinariamente somigliante a quella dei suoi predecessori, che le guide migliori attribuiscono ad Ugolino una sua Crocefissione esistente in Santa Maria de' Servi a Siena. Egli differisce da Domenico di Bartolo e da altri pittori del suo genere, non soltanto perchè conserva intatta la tecnica della tempera, ma perchè imita la disposizione delle figure, i diligenti particolari del contorno, le morbide curve dei panneggiamenti, che sono la caratteristica di Ugolino e del Segna. L'anello che congiunge il Sassetta al periodo d'arte precedente, è, come abbiamo detto, il Crocifisso che trovasi in Santa Maria dei Servi, e, oltre questo, il quadro rappresentante il Salvatore in croce sul Golgota, già ricordato nell'Accademia di Siena,[1] ed un Calvario conservato nel Louvre.[2] Per le forme rozze e meschine, e per le teste sproporzionate, le sue figure non sono di gran lunga migliori di quelle de' suoi contemporanei, i cui toni senza rilievo il Sassetta imitò. Per questa ragione esitiamo ad asserire che il suo esempio non abbia influito sul Vecchietta. Il solo lavoro, certamente autentico del Sassetta, è l'affresco a Porta Romana in Siena, che la morte gl' impedì di condurre a termine; ma esso presenta tali caratteri peculiari, da farlo distinguere dalle opere d'altri artisti. Per esso noi possiamo affermare che niun altro pittore, se

Crocefisso in S. Maria dei Servi in Siena.

Crocefisso nell' Acc. di Siena.

Il Calvario nel Louvre.

L'affresco a Porta Romana in Siena.

[1] N. 42. Vedi vol. III, pag. 28 di quest' opera.
[2] N. 212. Vedi vol. III, pag. 27 di questa Storia della pittura.

non lui appunto, fu l'autore di quella Natività della Vergine conservata nella sagrestia del Duomo in Asciano, di quella Madonna con Santi condotta il 1436 nella cappella della chiesa conventuale dell'Osservanza fuori di Siena, e di quell'altra Madonna con Santi che trovasi nella sagrestia di San Domenico di Cortona. La forma monumentale e gli ornamenti a cuspidi di queste ancone sono del più puro stile senese; i soggetti peraltro rivelano la maniera del Sassetta. Se nel quadro d'Asciano le figure son deboli, e le tinte non hanno il rilievo necessario nelle parti in luce o in ombra, e v'è profusione negli ornamenti, vi si scorge peraltro una certa grazia che compensa gli accennati difetti. È interessante l'osservare come Stefano abbia saputo cavare dalle composizioni del Lorenzetti episodi che furono successivamente copiati anche da Andrea Vanni e da Bartolo di Fredi.[1] Piace all'occhio quell'aria soave che spira dalla Vergine dell'Osservanza, con quelle sue forme piene ma piccole e con quella straordinaria gentilezza delle carni rosee, ombreggiate di verde.[2] Nel

Ancone in Asciano, in Siena e in Cortona.

[1] Gli episodi originali del Lorenzetti sono dipinti nel quadro del 1342 del Duomo di Siena: la copia di essi fatta dal Vanni è nell'Accademia di Belle Arti della stessa città (n. 119); quella del Fredi nella chiesa di Sant'Agostino in San Gimignano. La tavola centrale del quadro d'altare del Sassetta rappresenta le donne affaccendate intorno al nato Bambino; a destra, Sant'Anna coricata che si lava le mani; a sinistra, San Gioacchino che riceve la notizia della nascita. Sopra questo è rappresentata la morte di Maria, mentre nella tavola opposta (allato a quella centrale, ove è rappresentata la Vergine che porge il seno a Cristo), sono figurate l'esequie di Maria. Tutti questi dipinti hanno il fondo dorato.

[2] La Vergine in trono tiene sul ginocchio diritto il Bambino: i Santi Ambrogio e Gerolamo le stanno ai lati. Nelle cuspidi è figurato Cristo che benedice fra i santi Paolo e Pietro, e negli spazi fra le cuspidi sono due medaglioni con la Nunziata. Sul bordo inferiore leggesi su fondo dorato la scritta:

quadro di Cortona; le figure dei Santi sono, come sempre, meschine, ma hanno una affettata e goffa gravità nella mossa.[1] Ciascuna di queste tre opere del Sassetta rivela una quasi penosa cura dei particolari, una tendenza alla sproporzione delle teste in confronto coi corpi, un panneggiamento a festoni, occhi ad angolo, ed una sovrabbondanza d'ornamenti dorati. A questi modelli dovette attingere Sano di Pietro per le sue opere.[2]

Lo studio delle opere del Sassetta desta qualche interesse, perchè per suo mezzo l'arte senese si riconnette direttamente a Piero della Francesca. Il padre Della Valle ricorda il contratto stipulato da Stefano di Giovanni coi Minori conventuali di Siena per dipingere un quadro con San Francesco d'Assisi, che trovavasi nella chiesa di quel Santo al Borgo San Sepolcro.[3] Il quadro passò in proprietà del Lombardi di Firenze. Le figure della Povertà, della Castità e dell'Obbedienza che si librano in aria sul capo del Patrono, non sono prive di grazia nè di mosse naturali, ma i Santi che stanno intorno dimostrano

S. Francesco nella Collezione Lombardi in Firenze.

« MANUS ORLANDI FIERI FECIT HANC TABULAM CUM TOTA CAPELLA MCCCCXXXVI ».

[1] Il centro rappresenta la Vergine col Putto al seno, e due Angeli inginocchiati nel primo presso, fra San Nicola di Bari, l'Arcangelo Michele, vestito dell' armatura (figura danneggiata dall' appoggiarvi le scale), i santi Giovanni Battista e Margherita. Nel tondo centrale della cuspide è figurato l'Agnello, e in quelli laterali l'Annunziazione.

[2] Nel catalogo della Raccolta Ramboux in Colonia, si ascrivono al Sassetta le tavole indicate coi numeri 149-153.

[3] Della Valle, *Lettere Sanesi*, vol. III, pag. 44. La pittura porta questa scritta: « CRISTOFORUS FRANCISCI FEI ANDREAS JOHANNIS TANIS OPERARIUS A. MCCCCXXXXIIII. » Vedi la incisione nel Rosini. Lo stesso Della Valle ricorda anche una Crocefissione nel refettorio di San Martino in Siena, ordinata al Sassetta nel 1433. Cfr. vol. III, pag. 44 di quest'opera.

che la maniera bizantina non era ancora scomparsa nelle opere dei pittori senesi del secolo XV.[1]

L'incoronata di Porta Romana in Siena.

La Vergine Incoronata di Porta Romana fu eseguita secondo il modo degli antichi, non mancando di sentimento religioso o di semplicità nella composizione, ma essendo priva dell'uno e dell'altra nell'esecuzione. Le figure sono sparuti fantocci (con colli quasi altrettanto lunghi dei petti), i quali si scontorcono più che non si muovano, coperti di vesti quasi grottesche. Una smorfia sforma i loro visi. Le vesti sono a foggia di festoni con fregi, e ci ricordano il tempo in cui Cimabue abbandonò simili imperfezioni.[2] Il Sassetta e il suo imitatore Pietro di

[1] Fa parte della Raccolta Lombardi un altro dipinto, nel quale è rappresentata la Vergine col Putto circondata da sei Angeli e da due Santi. La pittura (danneggiata) somiglia uno degli affreschi a Porta Romana.

Dobbiamo qui anche rammentare la tavola indicata col n. 1122 del Museo di Berlino, che è attribuita a Domenico di Bartolo, già da noi citata pocanzi (pag. 11, nota [1]), sembrando la parte superiore più lavoro del Sassetta che d'altro pittore senese.

[2] L'affresco è molto danneggiato. La Vergine si piega in atto reverente per ricevere la corona dal Salvatore, della cui testa non si vedono che traccie. Gli Angeli, i Profeti e il clero stanno dietro alla Vergine; i gruppi posti di faccia dietro al Cristo, sono in parte svaniti, o alterati dall'umidità. Nel primo piano si vedono San Bernardino e Santa Caterina da Siena, e separatamente aggruppati altri Santi. Tutto l'affresco sulla parte esterna della porta è in un vano, nella cui vòlta si scorgono alcuni Angeli che v' erano originariamente dipinti.

Le notizie che abbiamo del Sassetta sono queste: — 1427. Disegno per il fonte battesimale in San Giovanni di Siena (*Doc. Sen*,, vol. II, pag. 244). — 1428. Trovasi all' arte (ivi, vol. I, pag. 48. — 1433. Quadro d'altare per una cappella privata nel Duomo (ivi, vol. II, pag. 244). — 1440. Disegni per una vetrata nel Duomo (ivi, vol. II, pag. 198). — 1442. Colori pel Duomo (ivi, vol. II, pag. 244). — 1444. San Bernardino nella chiesa dell'ospedale di Santa Maria della Scala (ivi, pag. 245). — 1447. Ordinazione delle pitture alla Porta Romana in Siena (ivi). — 1450. Morte del Sassetta (ivi, pag. II, vol. 274). — 1452. Lodo del prezzo da pagarsi agli eredi del Sassetta per

Giovanni Pucci (di gran lunga inferiore al primo) sono gli ultimi seguaci di una Scuola di pittori religiosi esauritasi per l' immobilità nell'arte.[1]

Sano di Pietro. — Uno dei migliori scolari del Sassetta fu Ansano o Sano di Pietro di Mencio, la cui operosità artistica ha del miracoloso. Nacque nel 1406[2] e morì nel 1481:[3] la sua vita non presenta grande varietà di casi. Lavorò per molte istituzioni civili o religiose di Siena, e non sono meno di quarantasette le tavole che possiede quell'Accademia di Belle Arti.

Il suo stile sta fra quello del Vecchietta e quello

gli affreschi di Porta Romana (ivi). — 1459. Documenti che attestano non essere stati compiuti gli affreschi. (ivi vol. III, pag. 307) — I dipinti coi num. 102, 103, 4 5, 137 dell'Accademia di Siena paiono eseguiti dal Sassetta o usciti dalla sua bottega.

[1] Pietro di Giovanni Pucci, alla bruttezza dei tipi usati dal Sassetta nelle sue figure, aggiunge il difetto della rigidità e della durezza nei contorni: alla trasparenza del colore, che era una delle prerogative del maestro, sostituisce una sgradevole opacità.

Le opere che di lui ci rimangono sono le seguenti: un San Bernardino di grandezza naturale che trovasi nell'Accademia di Siena (145), con la scritta: « Petrus Johannis pinxit »; una figura simile che si conserva nel coro della chiesa dell'Osservanza, con la scritta: « Opus Petri Johanne Senis MCCCCXXXVIIII »; un'altra che si conserva in San Francesco di Lucignano, dove il Santo calpesta tre mitre episcopali, con la scritta: « Petrus Johannis de Senis p. MCCCCXLVIII »; una tetra e povera Adorazione dei Pastori, con San Galgano a destra, che trovasi collocato all'altare a sinistra della porta nella chiesa di Sant'Agostino d'Asciano.

Il Della Valle (*Lett. San.*, vol. II, pag. 197) ricorda due affreschi dipinti da Pietro di Giovanni Pucci nell'infermeria dello Spedale di Santa Maria della Scala. È di Pietro la figura ridipinta dell'imperatore Barbarossa defunto, nell'affresco di Spinello del Palazzo pubblico in Siena, se la maniera con cui tale ridipinto fu condotto, tutta di Pietro, non ci trae in inganno.

[2] *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 279.

[3] Ivi, vol. II, pagg. 388-90. Il suo nome è Sano di Pietro di Mencio, e non è il figlio di Pietro Lorenzetti, come asserisce il Della Valle (*Lett. San.*, vol. II, nota a pag. 229).

del Sassetta; ma da quest'ultimo molto prese, pur imitandone la diligenza e migliorandone i tipi e l'espressione. I suoi affreschi hanno qualcosa dell'arazzo, come quelli di Simone o di Lippo Memmi. Sono a vari colori, riccamente ornati, ma quasi senza effetto d'ombre. Le teste hanno del rotondo, deficienti nelle prominenze frontali, e troppo pesanti per corpi esili, che vanno indebolendosi nelle estremità inferiori. Destano un certo interesse i panneggiamenti con quei partiti di pieghe sinuose. Nei pinti su tavola il colore è ben fuso, trasparente e accurato; nè è possibile trovare, nemmeno in Simone, meglio trattate le aureole. Piace all'occhio quella dolcezza nel disegno delle forme muliebri, che fa dimenticare i troppo volgari difetti in cui quasi sempre incappò Sano. Sono assai meglio eseguiti i soggetti religiosi, come il Paradiso, o l'Incoronazione della Vergine, e si riscontra maggior grazia in una figura d'Angelo, che non in quella d'un Santo.

Sano è generalmente chiamato l'Angelico di Siena, ma merita questo titolo soltanto quando si confrontino le sue opere con quelle assai più rozze dei contemporanei.

La Vergine con Santi nell'Acc. di Siena

La Vergine con Santi, commessagli nel 1444 pel convento di San Girolamo di Siena, è un di quei quadri d'altare a scompartimenti, usati a quel tempo in Siena. [1] Un affresco rappresentante la Vergine Incoronata, che trovasi al pianterreno del Palazzo pubblico, fu condotto nel 1445, ed è il miglior dipinto di Sano. [2] La mossa della Vergine che si piega

La Vergine Incoronata nel Pal. pubblico di Siena.

[1] Num. 157, 158, 159. Accademia di Belle Arti in Siena. Vi si legge la scritta: « Opus Sani Petri de Senis MCCCCXLIIII. »

[2] Una lunga scritta è nella base di questo affresco, riportata abbastanza corretta dal Della Valle (*Lett. San.*, vol. II,

non è priva di grazia, ed è strettamente affine al sentimento artistico del Sassetta.

La Vergine nella chiesa dell'osservanza in Siena.

Comunque, più bella e meglio conservata è la Madonna coi santi Gerolamo e Bernardino esistente in una cappella a sinistra della porta nella chiesa conventuale dell'Osservanza. [1]

S. Bernardino nel Duomo di Siena.

Un altro quadro rappresentante San Bernardino, condotto da lui con diligenza è nella sagrestia del Duomo senese.

Altri dipinti.

Degna di nota è l'Assunzione della Vergine (1479), nell'Accademia: [2] altri lavori importanti si vedono nella sagrestia di Santa Francesca in Gualdo, [3] nella chiesa collegiata di San Quirico presso Siena, [4]

nota a pag. 230), e termina con le parole « OPUS SANI PETRI DE SENIS MCCCCXLV. »

Le due figure principali stanno in faccia ad un gran trono, dietro al quale si vedono molti Angeli, Serafini, Profeti; ai lati dei Santi e negli spazi triangolari formati dalla curva dell'arco, sono Cherubini ed altri Spiriti celesti. In tutta la scena primeggiano una grande figura rappresentante Santa Caterina (ridipinta nel secolo XVII) ed un San Bernardino.

[1] Negli angoli formati dall'arco sono dipinti in due medaglioni l'Angelo e la Vergine Annunziata. La predella fu posta nella stessa chiesa sotto ad altra pittura, eseguita nel 1413, e attribuita a Taddeo Bartoli (vedi vol. III, nota 3 a pag. 292 di quest'opera).

Alcuni altri lavori di Sano si conservano in sagrestia.

[2] Num. 148, 149. Accademia di Belle Arti. Porta la scritta: « Sani Petri pinxit — questa tavola a fata fare suoro Batista di Benedetto de' nobili da Litiano MCCCCLXXVIIII. » Stava nella chiesa di Santa Petronilla. Le altre tavole che l'Accademia possiede di questo pittore sono registrate coi numeri 146, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 166, 167, 196, 197, 198, 207, 209, 213, 215, 219, 220, 223, 234, 235, 236, 240, 241. 242, 243, 249, 251, 252, 254, 257, 268, 272, 279, 280, 282, 283, 287, 288, 289, 290.

[3] Questa lunetta è molto danneggiata da tre fenditure. Fu erroneamente attribuita all'Alunno. Rappresenta la Vergine Incoronata e due frati in orazione sul davanti, a destra e a sinistra del gruppo principale.

[4] La pittura è sulla porta laterale della navata. In una lunetta è rappresentata la Vergine col Putto in mezzo ai Santi Giacomo e Nicodemo: una santa donna sta genuflessa a sini-

nel duomo di Pienza, [1] nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Buonconvento, [2] in molte terre del Senese, e nelle Raccolte pubbliche e private. [3]

Nel 1428, quando Sano era già addetto all'arte, diede il disegno del fonte per il Battistero di San Giovanni in Siena; [4] nel 1433 fu chiamato arbitro per giudicare i lavori del Sassetta, [5] e nel 1439 era aiuto del Vecchietta. [6] Nel 1452 stimò gli affreschi di Porta Romana, che sembra fossero compiti. [7] Era

stra; a destra sono due Santi. Superiormente si vedono la Risurrezione e il Limbo; nella predella, alcune storie della Passione.

[1] È figurata la Vergine col Putto in mezzo a Santa Maddalena, a San Giacomo maggiore, a San Giacomo minore e Sant'Anna. In una cuspide triangolare è dipinto Cristo con Angeli (figure metà del vero), e nella predella, in un medaglione, Cristo, la Vergine Annunziata e l'Angelo. Porta la scritta: « Sani Petri, » ma si dubita della sua autenticità.

[2] In sagrestia. Rappresenta la Vergine col Putto, e ai lati San Bernardino e Santa Caterina.

[3] Siena, S. M. Maddalena: Conservatorio. Tavola d'altare che rappresenta la Vergine col Bambino circondato dai Santi Giovanni Battista, Elena, Gerolamo e Bernardino. — Parigi, Louvre. Museo di Napoleone III, già Campana, N. 100. È una storia di San Gerolamo, eseguita parimenti dal nostro pittore. — Galleria del Principe Alberto (Manchester, 55). La Vergine col Putto e Santi (proveniente da Kensington). — Raccolta Fuller Maitland (Manchester, 56): San Pietro che risana Tabita. — Raccolta J. Boileau (Manchester, 59): un miracolo di Santa Chiara. — Roma, Museo Cristiano, guardaroba n. VIIII: alcune piccole tavole. — Dresda, Museo, num. 2, 3, 4, 7, 8 e 9. — Berlino, Museo, num. 1068, 1120-1121. — Raccolta Ramboux a Colonia, num. 130-2, 134-143. — Altemburgo (Sassonia), Raccolta Lindenau. n. 16: una Visitazione; n. 38: La Vergine col Putto e San Giovanni Battista; n. 50: La Vergine col Putto, quattro Angeli e due Santi. Questi ultimi furono erroneamente attribuiti a Giovanni di Paolo.

[4] *Doc. Sen.*, vol. I, pag. 48 e vol. II, pag. 383.

[5] Ivi, vol. II, pag. 244.

[6] Ivi, vol. II, pag. 388.

[7] *Doc. Sen.*, 274. Sebbene sia provato che gli affreschi erano incompiuti nel 1459 (*Doc. Sen.*, vol. II, pag. 307), nondimeno il Della Valle assicura che in essi sono scritti il nome di Sano e

conosciuto da Francesco di Giorgio, o dal Neroccio.[1] Fu veramente un pittore mediocre, ma operoso, tanto che le sue pitture furono così numerose da sorpassare quelle dei più rapidi esecutori.[2]

Fra i molti pittori suoi contemporanei meritano appena di essere ricordati Giovanni di Paolo, soprannominato del Poggio, e Giovanni di Pietro, che furono suoi aiuti.

Giovanni di Paolo detto del Poggio. — Giovanni di Paolo faceva pratica di pittore nel 1423,[3] ed esercitava l'arte nel 1428.[4] La sua morte avvenne poco dopo quella di Sano, di cui era aiuto, nel 1447.[5] La sua strana fantasia nel comporre, la veemenza convulsa e la rozzezza nelle mosse delle figure si scorgono manifeste in un suo Giudizio Universale (1453), che si conserva nell' Accademia di Belle Arti di Siena,[6] in una tavola che fa parte

la data 1429 (*Lett. San.*, vol. II, pag. 229). Gli Annotatori del Vasari affermano che Sano finì quel lavoro nel 1460 (vol. VI, pag. 183), ma non vi si può ora riconoscere la sua mano.

[1] *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 356.

[2] Quanto alle miniature eseguite da Sano, vedi *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 382-3, 385, e il Vasari, *Comm.*, vol, VI. pagg. 224, 236, 236, 238, 240, 242, 348-9.

[3] Vasari, *Comm.*, vol. VI, pag. 186.

[4] *Doc. Sen.*, vol. I, pag. 48.

[5] *Doc. Sen.*, vol. I, pag. 375.

[6] N. 139. Oltre quella citata, l'Accademia di Belle Arti in Siena possiede molte altre opere di questo pittore, quali quella indicata col numero 140 (che porta scritti il nome del pittore e l'anno 1453) e quelle coi num. 141, 142, 143, 144, 188, 202-4, 216, 222, 226, 230, 237, 250, 255, 266, 269-70, 285-6, 293. Gli Annotatori del Vasari (vol. VI, pag. 309) assegnano a Giovanni di Paolo (fondandosi sulla somiglianza dello stile) le miniature di un antifonario, che conservavasi dagli Eremitani di Lecceto, ora nella Biblioteca di Siena, e quelle di un Officio pei defunti, parimenti ivi conservato. Di esse vedesi un' incisione nel Rosini, *Stor. della pitt.*, vol. I, pag. 22.

della Raccolta Ramboux in Colonia, e in altri lavori.[1]

Per quello che si può giudicare dal suo stile, Giovanni era miniatore, e sembra abbia imitato la maniera di Gregorio di Lucca, figlio adottivo di Taddeo Bartoli. Nondimeno conveniamo nell'opinione espressa dal Ricci,[2] che egli fu scolaro di

[1] La Raccolta Ramboux possiede quattro tavole di Giovanni di Pa[illegible]egnate dai num. 113, 121, 123, 129. Nella sagrestia della chi[illegible]Castiglione Fiorentino è una pittura divisa in più pa[illegible]presentante la Vergine col Putto, Santa Caterina (figura che ricorda lo stile di Gentile da Fabriano), un'altra Santa e San Michele (figura molto danneggiata). Sulla tavola in cui è figurata la Vergine, leggesi la scritta: « Opus Johannis de Senis A. D. MCCCCLVII. »

Una piccola tavola dello stesso pittore (attribuita a Gentile da Fabriano) è appresso il sig. Farrer di Londra. Rappresenta l'Annunziazione e la Cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso. Dello stesso stile è un'Adorazione dei Magi, proveniente dalla Raccolta Northwick, ora proprietà del sig. Fuller Maitland.

[2] *Memorie*, op. cit., vol. I, pag. 163. Cade in acconcio di ricordare quel San Giorgio col dragone che dicemmo attribuito a Salvanello (nota, a pag. 279, vol. I di quest'opera) nella chiesa di San Cristoforo in Siena. Tale pittura è condotta nella maniera del Pisanello e di Gentile da Fabriano, sebbene sia di artista senese. Potrebb'essere di Giovanni di Paolo, se fosse certo che egli studiasse nella bottega di Gentile da Fabriano.

A proposito di Giovanni di Paolo, dobbiamo ricordare una Nunziata coi Santi Pietro e Paolo, metà del vero; Cristo crocefisso in mezzo alla Vergine e a San Giovanni Evangelista, cuspidi di un quadro d'altare, le parti laterali del quale (rappresentanti San Giovanni Battista e San Bernardino) sono unite ad un quadro, in cui è figurata la Vergine, del quale abbiamo già fatto cenno discorrendo del Lorenzetti. Queste pitture sono conservate nella sagrestia di San Martino in Siena. La Nunziata è copia d'un'altra condotta da Simone secondo la maniera di Giovanni di Paolo. Nella stessa sagrestia trovasi un grande Crocefisso dipinto nella vecchia maniera, col pellicano, ed i graffiti laterali rappresentanti Angeli, sono pure condotti nello stile di Giovanni di Paolo. Fra la Crocefissione e la Nunziata, dobbiamo citare un'Ascensione che trovasi in Asciano, e della quale abbiamo già tenuto parola nella Vita di Domenico di Bartolo. Una copertina di libro, eseguita nel 1444, è nel Museo Cristiano in Roma: rappresenta un'Annunziazione che sembra eseguita da Giovanni di Paolo. La Raccolta Lindenau in Altenburg ha due pitture, che sono a ragione attribuite al

Gentile da Fabriano. Si può a ragione congetturare che siano opera dello stesso suo discepolo le miniature che adornano i Libri corali delle cattedrali di Siena e di Pienza, e la Vergine col Putto e Santi conservata negli ultimi tempi dal sig. Toscanelli in Pisa.[1]

Giovanni di Pietro. — Quanto a Giovanni di Pietro, basterà citare quella Madonna d[illegible] Misericordia che si trova nel coro di Sant[illegible] de' Servi in Siena. Considerandolo secondo l'arte sua, questo pittore non meriterebbe d'essere ricordato; ma egli fu il compagno e l'aiuto d'un artista di qualche fama, quale era Matteo di Giovanni di Bartolo.[2]

Matteo di Giovanni di Bartolo. — Matteo, così sobrio nel trattare soggetti religiosi di non grande movimento, fu il miglior pittore senese del suo tempo: per questa ragione può essere chiamato il Ghirlandajo di Siena; ma quando volle avventurarsi a de-

nostro artista. Portano i num. 73 e 90, e rappresentano l'una la Vergine col Putto e San Giovanni Battista, l'altra la Vergine col Putto e Santi.

[1] La sola pittura autentica che si conosca di Pellegrino Mariani, già citata, rappresenta una Vergine col Putto fra i santi Giovanni Battista e Bernardino, con Cristo crocefisso fra la Vergine e San Giovanni Evangelista, e porta la scritta: « Pellegrino Mariani de Senis MCCCCLXXXX. » L'esecuzione è di un artista inferiore, simile alla maniera di Giovanni di Paolo. Si hanno notizie di questo pittore dal 1449 al 1492, anno della sua morte. Eseguì miniature pel Duomo e per lo Spedale di Santa Maria della Scala. Queste notizie si trovano nei *Documenti Senesi* (vol. II, pag. 379-80-2, 385-6) e nel *Commentario* al Vasari (vol. VI, 221, 223, 227, 229, 237, 314-5).

[2] Giovanni di Pietro fu compagno a Matteo di Siena (*Doc. Sen.*, vol. II, pag. 279), ed è così appunto chiamato da Matteo medesimo nel 1453, e in documenti di data posteriore (1457, *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 373).

La sua Madonna della Misericordia ai Servi, porta la scritta: « Opus Johannis d. Petri MCCCCXXXVI, » ma probabilmente dev'essere stata rifatta sull'antica. La tempera è scarsa e grigia; la tavola ha sofferto per restauro.

viare dalla via battuta, nella quale riusciva ad evitare i gravi difetti dei pittori contemporanei, scegliendo soggetti di sentimento drammatico, invece di quelle figure di Vergini e d'Angeli, in cui la gentilezza dell'arte sua aveva modo d'esplicarsi, allora egli cadeva nel difetto d'una composizione poco armoniosa e sovraccarica, di gruppi non bene disposti, e di mosse violente e poco naturali. Se la sua maniera somiglia talora a quella del Vecchietta e di Benvenuto nelle forme del corpo umano, così poco pieghevoli ed elastiche, nella povertà dei panneggiamenti, o in quelle smorfie con cui cercava di rendere naturali le espressioni del viso; ha invece molto, per la delicatezza e soavità del sentimento, della maniera di Sano di Pietro, che egli seppe migliorare rendendola più moderna. Le sue opere rivelano infatti la sua cura di studiare i progressi fatti dall'arte. Ma se si paragoni Matteo con Domenico Ghirlandajo, o la Scuola senese del secolo XV con quella fiorentina contemporanea, resulta evidente che al vivo sentimento religioso che aveva animato Duccio e alcuno dei suoi successori, e dato originalità ed energia alle loro pitture, non successe subito l'applicazione dei principii scientifici dell'arte. È poco lo affermare che Matteo e la sua scuola furono di gran lunga inferiori alla eccellenza a cui pervennero i pittori fiorentini. Sulla fine del periodo di cui parliamo, la Scuola senese era di così poco conto, che la Scuola perugina, riscossasi dalla antica imitazione di quella, l'aveva ormai molto superata. L'arte senese aveva respinto ostinatamente i progressi dell'arte fiorentina, dai tempi più remoti fino agli ultimi giorni, e quando le fu giuocoforza riconoscere la supremazia d'altre Scuole, non potè esimersi dal seguire perfet-

tamente la perugina, e rimanere assai lontana da quella padovana nell'applicazione dei principii scientifici che regolano l'arte della pittura, e dalla veneziana nel colore. Tuttavia Matteo non devesi considerare del tutto seguace della Scuola senese. Egli era figliuolo d'uno stagnino di Borgo San Sepolcro, e forse nacque nella città che ebbe rinomanza dalle opere di Piero della Francesca.[1] Si crede che questo pittore nascesse prima del 1435,[2] stando a una Portata al catasto del 1453, nella quale si qualifica forestiero, e dichiara di aver per aiuto Giovanni di Pietro, e di abitare in un quartiere da esso preso a pigione nel palazzo Forteguerri.[3] L'anno 1457 Matteo e Giovanni di Pietro condussero le pitture di una cappella dedicata a San Bernardino nel duomo di Siena.[4] Più tardi il primo era già cresciuto in rinomanza e viveva agiatamente.

La Vergine con Angeli nell' Accademia di Siena.

I suoi migliori dipinti appartengono alla fine del secolo XV: quello più antico ed autentico che di lui si conosca, rappresentante la Vergine in trono circondata da molti Angeli, stette per molto tempo in Santa Maria de' Servi a Siena, ed ora si conserva in quella Accademia di Belle Arti. Vi si legge, sebbene a fatica, il suo nome e l'anno 1470. Non è da questa tavola assai danneggiata che può giudicarsi la maniera del nostro pittore: di molta maggiore im-

[1] Cade in acconcio di citare quel quadro rappresentante la Vergine con Santi che si conserva nella chiesa di Sant'Agostino in Asciano, e due o tre lavori, per raffrontarli con quello che trovasi in Borgo San Sepolcro, e rilevare la somiglianza che essi hanno col quadro eseguito da Matteo, esistente in Santa Maria della Neve in Siena, e di cui fra breve terremo parola. Matteo dev'essere perciò l'autore di dette pitture.

[2] *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 372.

[3] Ivi, vol. II, pag. 279.

[4] Ivi, vol. II, pag. 373.

portanza è la Madonna della Neve ordinatagli dalla Confraternita della Neve nel 1477,[1] per l'armonia delle proporzioni, la scelta dei tipi, la naturalezza delle figure, le quali hanno panneggiamenti migliori che non negli altri suoi lavori, ed infine pel colore con toni scuri e senza rilievo, ma ben fusi.

La leggenda della Vergine della Neve risale ai tempi più antichi della Chiesa. Sappiamo infatti che nel IV secolo il patrizio Giovanni ed il pontefice Liberio ebbero contemporaneamente una visione della Vergine che li condusse in un luogo (dove fu poi eretta la chiesa di Santa Maria Maggiore in Roma), coperto da uno strato di neve. Gli episodi di questa leggenda, già espressi da Gaddo Gaddi nei mosaici esistenti nella detta chiesa, furono rappresentati da Matteo nella predella del quadro d'altare di cui parliamo, dal quale fu più tardi divisa. Il Della Valle vide questa predella in casa Sozzino di Siena, ma ora è perduta.[2]

S. Barbara in S. Domenico a Siena.

Nel quadro rappresentante Santa Barbara con Santi ed Angeli (ordinato al nostro pittore dai Domenicani di Siena, e condotto a termine pochi anni più tardi, nel 1479), le figure delle Sante sono graziose; quelle degli Angeli hanno mossa naturale, e le vesti abbondanza d'ornamenti.[3] La pittura di-

[1] N° 179. Porta la scritta: « . . . . . JOHANNIS DE SENIS PINSIT. MCCCCLXX. »

[2] Della Valle, *Lett. San.*, vol. III, pag. 58. Il quadro d'altare, senza la predella, trovasi nella Confraternita. È ben conservato ed ha questa scritta: « OPUS MATEI DE SENIS MCCCCLXXVII. » Le figure sono di grandezza naturale: sedici Angeli circondano la Vergine col Putto in trono; alcuni di essi recano fiori, altri palle di neve, ed una palla di neve ha pure il Salvatore tra le mani. Stanno genuflessi o in piedi, i santi Pietro, Paolo, Lorenzo e Caterina: le figure di questi ultimi due Santi non mancano di espressione, ed hanno una buona mossa.

[3] L'allogazione di questa pittura (novembre 1478) è ripor-

fetta peraltro d'energia: il colore, per quanto diligente, scarseggia di rilievo nell'ombra. Anche l'altro quadro rappresentante la Madonna con Santi che trovasi nella stessa cappella, presenta i medesimi pregi ed una grande precisione di tocchi.[1]

La Madonna con Santi in detta Chiesa.

Se invece di queste rappresentazioni calme e serene che meglio si confacevano all'indole di Matteo, si osservano quelle in cui il soggetto richiede passione e movimento, appaiono evidenti i difetti del nostro pittore. La storia della Strage degl'Innocenti fu da lui più volte trattata, sia nel quadro d'altare eseguito l'anno 1482 per una cappella nella chiesa di Sant'Agostino in Siena,[2] sia nell'altro per la chiesa di Santa Maria dei Servi, parimente in Siena, condotto nel 1491,[3] e finalmente in quello del Museo di Napoli.[4] In tutti questi lavori, Matteo

La Strage degl'Innocent in Siena e in Napoli.

tata nei *Documenti Senesi*, vol. II, pag. 364. Il quadro d'altare rappresenta Santa Barbara (figura di grandezza naturale) fra quattro Angeli, due dei quali le pongono sul capo la corona, e le sante Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria. Si trova nella chiesa di San Domenico in Siena. La sua lunetta, che rappresenta l'Adorazione dei Magi, sta sopra una pittura di Benvenuto (vedi più indietro). Il quadro predetto ha questa scritta: « OPUS MATEI DE SENIS MCCCCLXXVIIII. »

[1] Rappresenta la Vergine col Puttó adorati dai santi Gerolamo e Battista genuflessi. Tre fenditure verticali dividono la tavola, che è nella cappella Placidi in San Domenico. La lunetta fu collocata sopra una pittura eseguita da Girolamo di Benvenuto nella cappella della stessa chiesa dedicata a Santa Caterina.

[2] Questa Strage degl'Innocenti porta la scritta: « OPUS MATEI JOHANNIS DE SENIS . MCCCCLXXXII. »

[3] Su di una finta pergamena leggesi: « OPUS MATTEI JOANNIS DE SENIS . 1491. » Erode è qui figurato nel mezzo, mentre nel quadro di Sant'Agostino è invece posto a sinistra. In una lunetta è dipinta l'Adorazione dei Magi.

[4] L'esser questo quadro nel Museo di Napoli, trasportatovi dalla chiesa di Santa Caterina a Formello, fece supporre che Matteo fosse stato a Napoli (vedi le *Vite* del Dominici); e l'esser dipinto ad olio nel 1418 fece tributare molte lodi al nostro

dispose gli episodi di questo soggetto in modo assai confuso e poco soddisfacente: le mosse non sono naturali; l' invenzione grottesca, e l'espressione dei volti non è che una smorfia. L'architettura, trattata secondo i modelli antichi, manifesta nel pittore la mancanza delle nozioni di prospettiva, e tale mancanza è forse la causa per cui la figura d'Erode sembra più alta di quelle de' soldati o delle donne che le stanno vicine. Le vesti delle figure peccano di anacronismo, e mancano di gusto. Le forme di esse sono ossute e senza espressione.

Altri dipinti.

Ben diversi da questi dipinti, in cui la rappresentazione di figure in movimento poco corrisponde agli sforzi del maestro, sono quelli di soggetto religioso, come l'Adorazione della Vergine, che trovasi nell'Accademia di Belle Arti in Siena,[1] la Madonna del Palazzo pubblico[2] e le altre del palazzo Tolomei

pittore (vedi Dominici, in Della Valle). Però lo stesso Della Valle dubita che la data 1418 sia un errore. (*Lett. San.*, vol. III, pag. 57). E in verità il quadro ridipinto e ritoccato reca questa scritta: « MATTEUS JOHANNI DE SENIS MCCCC...XVIII. » Non può nemmeno giudicarsi se sia pittura originale o copia, e la mancanza d'altre pitture di Matteo in Napoli starebbe a provare che egli non fu mai in quella città. Un'altra copia di questa Strage degl'Innocenti, attribuita a Matteo, conservasi in Schleissheim, N° 1134, copia a olio in tela, di tempo posteriore.

[1] N° 175. La tavola è una delle migliori di Matteo esistenti nell'Accademia di Siena. I nudi sono disegnati con molta cura e con quella soavità nella mossa e nel contorno, che è una delle doti della Scuola umbra. La mossa è relativamente buona e sicura, il colore alquanto grigio. Un'incisione del quadro trovasi nel Rosini.

L'Accademia di Siena conserva quattro altre pitture rappresentanti la Madonna con Santi. N. 176-7-8 e 263.

[2] La Vergine e il Putto con quattro Angeli, che stanno alquanto indietro. Il dipinto fu eseguito sul pilastro della sala dipinta da Spinello Aretino. Vi si legge la data del 1484, ma senza il nome del pittore.

della stessa città,[1] e del Duomo di Pienza.[2] Non v' ha chiesa o convento del Senese che non possegga qualche tavola di Matteo.[3] Anche in Inghilterra trovansi delle sue pitture.[4] Quelle che possiede il Museo di Berlino, e si giudicano di mano di Matteo sembrano eseguite, anzichè da lui, da Guidoccio Cozzarelli.[5]

Guidoccio Cozzarelli. — Del qual Cozzarelli, artista più che mediocre, non mette il conto di dire altro se non che fu pittore di quadri d'altare e di

[1] Questo dipinto rappresenta parimente la Vergine col Putto ed Angeli.

[2] La Vergine in trono col Putto ha ai lati San Matteo e Santa Caterina, San Bartolommeo e San Luca. Nella lunetta è figurata una Flagellazione, e nella predella sono tre tondi ne' quali vedesi l'Ecce homo, la Vergine e San Giovanni Evangelista. In un fregio leggesi la scritta: « OPUS MATHEI JOHANNIS DE SENIS. » Alcune macchie sono sui volti del Putto e della Vergine; ridipinta è la veste azzurra di essa. Il panneggiamento verde che copre le spalle di San Matteo è parimente rifatto, e così la bocca di San Luca, mentre è macchiato il capo.

Si dice che migliore di questa sia un' altra pittura (non veduta dagli autori di questo libro), che si troverebbe nella fabbrica della Compagnia di San Giovanni in Pienza.

[3] Nella chiesa di San Domenico in Siena si ha un quadro d'altare, la cui parte centrale fu dipinta da Francesco di Giorgio, e la predella probabilmente dal Fungai. La lunetta (dove è figurato Cristo sostenuto sul sepolcro da due Angeli, fra i santi Giorgio e Maria Maddalena) è dipinta secondo la maniera di Matteo. Il Taja (*Guida*, op. cit. pag. 149) asserisce che l'opera fu incominciata da Matteo nel 1499 e terminata dal Signorelli, ma della verità della seconda asserzione è da dubitare.

[4] Il signor Farrer di Londra possiede un bellissimo piccolo dipinto di Matteo rappresentante la Vergine col Putto fra i santi Giovanni Battista e Michele. Fu esposto a Manchester, col n. 64.

[5] Matteo morì nel 1495 (*Doc. Sen.*, vol. II, pag. 373). È autore di una delle Sibille nel pavimento del Duomo di Siena (1483). (Ivi, pag. 16 e 378-9).

Le pitture di cui è fatto menzione nel testo portano il n. 1126-7 nel Museo di Berlino. Sono molto ridipinte e destano poco interesse.

miniature. Nella maniera, si avvicina, benchè debolmente, a quella di Matteo. La Galleria Ramboux di Colonia possiede una Madonna con Santi condotta di sua mano nel 1486, e vari suoi lavori, non molto importanti per lo studioso, sono pur conservati nell'Accademia di Belle Arti in Siena.[1]

[1] È l'autore della Sibilla Libia nel pavimento del Duomo di Siena (1483), v. *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 379; e, quanto alle sue miniature, cfr. *Doc. Sen.*, vol. II, pag. 382-6, ed il Vasari, vol. VI, pag. 184 e segg.

La pittura ricordata porta il n. 148 nella Raccolta Ramboux, ed ha questa scritta: « OPUS GUIDOCCIUS JOAN.... MCCCCLXXXVI; » altre ve ne sono coi n. 158-9. All'Accademia di Belle Arti, n. 164, la Vergine con Santi ha questa scritta: « GUIDOCIUS PINXIT A. D. MCCCCLXXXII. DECEMBRIS. » N. 118, 170 e 264: copertine di libri, attribuite a lui. N. 171 un San Francesco; n. 192-3, un San Sebastiano ed una Madonna. N. 231, altra Vergine; n. 253, una Santa Caterina. Un'Adorazione dei Magi si conserva nel palazzo reale di Stocolma (n. 633, tavola a tempera): vi sono quattro fenditure. Nel catalogo viene attribuita al Ghirlandaio, sebbene sia veramente opera di Guidoccio. La superficie è molto danneggiata, e in parte intieramente staccata. È un'opera debole e rozza per essere di Guidoccio; le figure sono circa un quarto della grandezza naturale. La pittura doveva essere trasportata al Nuovo Museo.

Nella Galleria del conte Paolo Stroganoff in Pietroburgo conservasi una Vergine col Putto, fra Sant'Antonio da Padova ed un altro Santo. Questo dipinto è su tavola, a tempera, con figure di un terzo della grandezza naturale, su fondo dorato. Viene attribuito a Matteo da Siena, ma è condotto nella debole maniera di Guidoccio.

# CAPITOLO SECONDO

## OTTAVIANO NELLI

Seguendo le orme del Palmerucci e del Nuzi, Ottaviano Martini e Gentile da Fabriano ereditarono e mantennero vive le tradizioni di Oderisio. Poco disposti alle cose nuove, essi al pari dei loro contemporanei senesi, seguirono servilmente quella maniera di composizione e di tecnica, che i loro predecessori avevano fatta propria tenendo in niun conto i nuovi metodi scientifici della Scuola fiorentina, quasi credessero che la perfezione dell' arte consistesse soltanto nel vivo contrasto dei colori, nella profusione e delicatezza degli ornamenti, nella finitezza del disegno e nella delicata fusione delle tinte nelle carni. La composizione, la prospettiva, il rilievo per forza delle luci e delle ombre non avevano alcuna importanza in confronto a quel languore ed a quella grazia affettata da essi tenuta in tanto pregio.

È peraltro necessario studiare le opere di Ottaviano, di Gentile, dell' Alunno e di altri pittori di minor conto, perchè da essi derivò quella Scuola che era destinata a progredire tanto da raggiungere l' eccellenza nell' opere del Vannucci.

Ottaviano fu figlio di Martino Nelli da Gubbio, di cui già tenemmo parola. Esso fiorì sui primi del secolo decimoquinto.

Madonna in S. Maria Nuova di Gubbio.

Una delle sue migliori opere fu un affresco rappresentante la Madonna con Santi (conosciuta col nome di Madonna del Belvedere), ora custodita sotto un cristallo in Santa Maria Nuova di Gubbio.

La Vergine, con vesti sfarzosamente ricamate in oro, vedesi nel mezzo seduta di fronte allo spettatore, dinanzi ad una tenda sostenuta da Angeli. Il Bambino sta in piedi fra i suoi ginocchi, in atto di benedire con la mano destra, mentre stende l'altra verso un fedele genuflesso che gli è presentato dall'Angelo custode. Al lato opposto vedesi, pure inginocchiata, un'altra figura con le mani giunte a preghiera, che è presentata alla Madonna da Sant'Antonio abate. Sant'Emiliano, con un libro nella sinistra e nella destra un ramo di palma, simbolo del martirio, sta ritto in piedi a sinistra dello spettatore. Due Angeli che suonano il violino e la mandòla stanno, uno per parte, ai lati della Vergine. In alto vedesi l'Eterno, in una gloria d'Angeli e Cherubini, in atto di incoronare la Vergine.

È questa una gaia pittura condotta a guisa di miniatura, con brillanti colori screziati secondari e terziari, senza ombre; con figure quasi aeree e vaporose e vestite di leggerissimi veli a fiorami come tele di ragno, e coll'estremità ornata di foglie. Semplice è la disposizione delle figure dei Santi e degli Angeli in varie grandezze, simmetricamente collocate sopra un fondo azzurro damascato. In questa pittura, che è la migliore del Nelli, si nota una certa quiete nelle teste di alcune figure; per esempio in

quelle di Sant'Antonio abate e di Sant'Emiliano. La Vergine e il Bambino hanno negli occhi una espressione abbastanza soave e graziosa. Il lavoro è assai finito anche nei particolari. [1]

Stemmi gentilizi per Gian Galeazzo.

Quattro anni prima che questa pittura fosse eseguita (1403-4), Ottaviano dipinse in Perugia degli stemmi gentilizi per Gian Galeazzo, duca di Milano. [2]

Pitture in S. Maria Nuova di Gubbio.

Lavorò in Santa Maria Nuova per la famiglia Pinoli, i cui ritratti genuflessi veggonsi, presi di profilo, ai lati della pittura.

[1] Sull'orlo del tappeto listato, su cui stanno le figure, leggesi questa scritta: «Octavianvs Martis Evgvbinvs pinxit año MC...III» (forse 1401). La fusione dei toni mostra che non era un affresco, ma una tempera sul muro.

I contorni sono eccessivamente finiti; difettose le mani, e le membra esili. La parte inferiore della veste di Nostra Donna fu danneggiata dalle ingiurie del tempo e dai ritocchi, e andarono perdute le dorature degli orli. Ha pure sofferto la testa del patrono veduto a destra, e fu ridipinto lo scuro manto di Sant'Antonio.

Una cromolitografia di gran parte del dipinto si conserva nella Collezione della Società di Arundel con la Vita di questo maestro scritta dal sig. Layard, e riferita negli *Elogi e Documenti risguardanti Ottaviano di Martino Nelli* (Foligno, 1873, Sgariglia), a pag. 3. Vedi anche A. F. Rio, *De l'art chrétien* (Paris, 1861) tomo II, pag. 154 e segg., citato dal Bonfatti.

[2] 25 Ottobre 1400. *Instrumentum coptumi picturae armorum domini nostri Ducis.* Vedi Bonfatti Luigi, *Memorie originali risguardanti Ottaviano Nelli* (Foligno, 1873, Sgariglia), pag. 21, ed il Mariotti, *Lett. Pitt.* ove leggesi: «E nell'anno 1400 appunto io vi dirò come altri tre pittori furono scelti da' nostri magistrati a dipingere ne' luoghi pubblici della città le armi del duca di Milano, eletto allora per lor Signore da' Perugini; e furono essi Cristofano di Nicoluccio perugino, scritto nella matricola de' pittori per Porta S. Pietro; Ottaviano Martini di Gubbio e Francesco di Antonio Perugino descritto nella matricola per Porta Sole; i quali avendo avuto per tal dipintura 81 fiorini d'oro non pare che fossero artefici tanto triviali, molto più che in tal sorta di lavori come vi è noto si occupavano dipintori di vaglia, e in questo di cui parliamo, si vede in secondo luogo nominato quell' Ottaviano Martini o Martis da Gubbio che fu pittore accettissimo e di cui diverse opere stimabili si ammirano anche oggi nella sua Patria».

Sembra che questo pittore godesse molta estimazione presso i suoi concittadini, poichè dagli archivi municipali di Gubbio rilevasi che fu eletto console nel 1410.[1]

Vergine del Soccorso in S. Agostino a Gubbio.

Non sappiamo se sia vero che il Nelli abbia allora condotto a termine la pittura della Vergine del Soccorso, nella chiesa di Sant' Agostino in Gubbio; nè ciò si può rilevare dall' esame di essa. Quando fu restaurata nel 1600 da Pierangelo Basili,[2] vi furono aggiunte otto nuove figure, e il dipinto dovè perdere molto del suo carattere originale.[3]

La Vergine con Santi in detta chiesa.

Una tempera sul muro, rappresentante la Vergine con Santi, Angeli e piccole Anime tratte fuori del Purgatorio, che vedesi ai lati della chiesa, sebbene sia un debole tentativo di uno scolaro, pure presenta i caratteri della maniera di Ottaviano.[4]

Storie di S. Agostino in detta chiesa.

Le pareti del coro sono coperte da dipinti rap-

1 Bonfatti Luigi, *Memorie storiche di Ottaviano Nelli,* (8°, Gubbio, 1843), pagg. 8, 21.

Il Nelli fu nominato console di nuovo nel 1433, e dal 1440 al 1444. Vedi il Mariotti, che in nota al passo già citato riferisce la notizia dal Reposati.

Nel 1441 fu anche provveditore ed ispettore degli ospedali di Gubbio, giusta una notizia privatamente partecipataci dal sig. Bonfatti.

2 Bonfatti, op. cit., pag. 9.

Il dipinto fu trasportato sulla tela.

3 È stata attribuita ad Ottaviano un'altra pittura su tavola rappresentante il medesimo soggetto, che si conserva nella chiesa di San Francesco in Montefalco. Tale soggetto è peraltro frequentemente riprodotto in molti quadri umbri del secolo XVI. A cagion d'esempio, gli scrittori di quest'opera ne videro uno, colla data del 1506, nella Raccolta Campana, che è lavoro di Giovanni di Monte Rubiano. La Madonna di Montefalco, pittura di carattere umbro, porta la seguente scritta: « Griseyda S. Bastiani f. f. pro aiabus dicti S. Bastiani Tarquini Peritei et Franceschini. A. D. M. D. X. ».

4 Una delle Anime tratte dal Purgatorio è figurata in atto d'essere raccomandata alla Vergine da un Angelo.

presentanti storie tolte dalla vita di Santo Agostino: nella maggior parte di essi, e specialmente in quello che figura la morte di Santa Monica, si può scorgere la mano dei discepoli del Nelli. Queste pitture non portano data, ma poichè vi si scorge una maggiore abilità nella tecnica, è da credere che fossero condotte dopo quella della Madonna di Santa Maria Nuova, e prima di quella di Foligno, la cui data (1424) è certa. [1] Tanto nell'una che nell'altra è evidente il carattere della Scuola senese, tanto nelle figure quanto nella disposizione di esse. La composizione ricorda molte di quelle di Taddeo Bartoli. [2]

[1] I soggetti dipinti nell'abside sono i seguenti: 1. La Visione di Santa Monica; 2. Sant'Agostino in Cartagine; 3. Incontro di Sant'Agostino con Sant'Ambrogio; 4. Battesimo di Sant'Agostino.

Ai lati: 1° Ritorno di Sant'Agostino a Tegaste; 2. Consacrazione di Sant'Agostino; 3. Sua consacrazione a Vescovo d'Ippona; 4. Morte di Santa Monica; 5. Disputa di Sant'Agostino con Felice; 6. Morte di Sant'Agostino; 7. Trasporto del suo corpo in Pavia e suoi miracoli.

In quest' ultimo affresco molte parti sono state restaurate, e quasi del tutto sono rinnovati gli ornamenti a oro. Nuova è la figura del monaco, che vedesi in seconda fila di quelle che trasportano il cadavere, che è preso di profilo.

La vòlta, parte delle lunette, e l'arco d'ingresso, furono dipinti con più larga, ma più affrettata esecuzione.

Il signor Bonfatti osserva, come queste parti ricordano lo stile e la maniera di Jacopo Bedi, che ebbe ad eseguire nel 1458 alcune pitture tuttora conservate nel cimitero di San Secondo in Gubbio.

Esso riferisce altresì che il contratto d'allogagione della pittura fu stipulato dal notaio di Gubbio « ser Guerriero, i cui protocolli sono perduti, leggendosi nelle restateci Tavole: Hospitalis novi Fraternitatis disciplinatorum vocat: S. Augustini quidam contractus cum magistro Taviano. Lib. D: car. 6. »

[2] Un affresco rappresentante la Vergine col Bambino, a cui fu di recente tolto l'intonaco che lo copriva, trovasi nella chiesa di Sant'Agostino a destra della porta maggiore. Sembra fosse condotto nel medesimo tempo delle pitture del Coro, ma con maggiore accuratezza. Ha per altro troppo sofferto perchè si possa darne un giudizio sicuro.

L'opinione della maggior parte degli scrittori che credono aver Gentile da Fabriano lavorato con Ottaviano nelle pitture del Coro di Sant' Agostino, non ci sembra sufficientemente fondata. Infatti non ci pare verosimile che dopo i primi anni del secolo XV, Gentile fosse un discepolo d'Ottaviano.

Affresco nei dintorni di Gubbio.

In ogni modo devesi concedere che l'affresco conservato in Santa Maria della Piaggiola nei dintorni di Gubbio, rappresentante la Vergine col Putto e due Angeli in adorazione, malgrado i gravi danni da esso sofferti per varie cause, mostra una maniera molto più vigorosa e migliori proporzioni che non in quelle della Madonna di Santa Maria Nuova. Il detto affresco fu attribuito a Ottaviano;[1] e, se ciò fosse vero, si dovrebbe ammettere che Gentile lo avesse aiutato nell'esecuzione, o che il Nelli dèsse in quest'opera maggiori prove del suo valore artistico. Documenti del 1420 ci fanno fede che in quell'anno Ottaviano si recò da Gubbio in Urbino.[2] Si hanno poi ricordi dei rapporti che egli ebbe con la Confraternita di Santa Croce negli anni 1428-32,[3] ed una lettera da esso indirizzata a Caterina Colonna, vedova di Guid' Antonio da Montefeltro, in data del 1434, nella quale trattasi di ornare con pitture la chiesa di Sant' Erasmo, distante circa tre miglia da Gubbio.[4]

[1] Bonfatti, op. cit., pag. 12.

[2] « Negli atti di Antonio, notaio di Gubbio, 1420 aprile 23, ragistrato il 20 ottobre 1420 da ser Giovanni di Cicco della quadra del vescovato in Urbino, si dichiara procuratore di un certo Francesco di Bartolo da Gubbio *magistrum Octavianum Martini pictorem habitantem nunc in civitate Urbini.* »

Bonfatti, op. cit., (ediz. 1873), pag. 23.

[3] Pungileoni, *Elogio storico di Gio. Santi,* op. cit., pag. 50. Ottaviano alloggiò presso quella Confraternita.

[4] « Ricevei la vostra benigna lettera per la quale me recordate le figure le quale io promisi de fare alla Signoria vostra

Non sappiamo se il nostro maestro conducesse di sua mano i detti affreschi nella chiesa di Santo Erasmo; ma è certo che essi ora non esistono più, come non esiste alcun' altra sua pittura in Urbino, se pure altre ne eseguì in quella città.

Pitture nella cappella Trinci in Foligno.

Nel 1424 Ottaviano ebbe da Corrado de' Trinci la commissione di ornare di pitture la cappella del suo palazzo di Foligno, con soggetti tolti dalla vita della Vergine. Anche quest' opera attesta che egli era un pittore mediocre.[1]

quando Pietro vostro fameglo me trovò io era a cavallo che andava per certa mia faccenda, non gli podetti dire afino tucte le miey cagione: dicole ala Sig.ria vostra. Quando la Sig.ria vostra se partita da Ugubio, como sapete io aveva da fornire el palio. Poy chio lavi fornito, io andai fuor dugubio a fare un poco de lavoro lo quale aveva promesso più duno anno, e coloro non voleno aspettar più e si me lo perdea sio non gìa a farlo.

Or io me pensay, che la benignità de la Sig.ria vostra ad gubio io me pensava d'aver facto lo lavorio vostro e quello del vostro figlolo (*Oddantonio, inalzato alla dignità di Duca da Eugenio IV, che per i suoi disonesti modi usati col popolo di Urbino fu ucciso nell'età di anni 18, il 22 luglio 1444*) e mi Sig.re. Ma perchè vostra devotione sia adempita io me movo caldo e ferbente a farlo prestamente sichè vostra intentione sia satisfacta. A santo erasimo non ci sta persona. El me convene farci portare calcina e rena fare etridare e anco legname per fare armadura. Si la Sig.ria vostra scrivesse ali frati de Santo Ambrogio che maparecchiasse quiste cose overamente el fator vostro; e se non, io farò a meglio chio porrò perciocchè non fu mai servo di sua singular Madonna che servisse più volentiere quanto io la Sig.ria vostra e così me podete tenere per fedel servitore ista la mi possa. De lo lavorio che volete a Santo Rasimo me pare essere informato del vostro figlolo e mio Sig.re genuflesso nanti a Santo Rasimo col fameglo e col cavallo. E così o a memoria alcuna altra cosa che vole la Sig.ria vostra, e Dio me dia gratia chio possa fare. A onne piacere de la Sig.ria vostra paratissimo.

1434 die ultimo Junji.

Ottavianus Pictor Eugubinus ».

Vedi Gaye, *Carteggio*, vol. I, pagg. 130, 1, 2.

[1] La cappella rettangolare ha pitture nelle pareti e nella vòlta.

Nelle quattro lunette sono figurati con l'ordine seguente:

Se queste scure e mal concepite pitture non fossero autenticate dal nome del loro autore, e non pre-

1. la presentazione di Maria al tempio; 2. il suo sposalizio; 3. la Nunziata; 4. affresco votivo della Vergine con figure in costume del tempo, ritratti forse di personaggi della famiglia Trinci.

Più in basso, con quest'ordine si vedono: 1. la Natività e l'Adorazione dei Re Magi; 2. la visita degli Apostoli alla Vergine, la sua morte e la sua deposizione nel sepolcro; 3. il funerale, l'Ascensione, e la consegna della Cintola a San Tommaso; 4. la Circoncisione di N. S. e un Angelo che dà la palma alla Vergine.

La parte più inferiore della parete, dove sono figurate la Presentazione al tempio, la Natività e l'Adorazione dei Magi, è coperta da una grande pittura rappresentante la Crocefissione.

Nella vòlta sono figurati, nei quattro scompartimenti triangolari, l'uno di fronte all'altro: Gioacchino ed Anna in atto di presentar dei colombi al sacerdote; l'apparizione dell'Angelo a Gioacchino; l'incontro di Gioacchino con Anna, e la nascita della Vergine.

Le pitture sono divise l'una dall'altra da fregi dorati in rilievo. Anche le aureole sono rilevate e dorate.

Sull'estremità, al disopra della Crocefissione, leggesi parte della seguente scritta: « Hoc opus fecit fieri magnificus et potens Dns Coradus Ugulini de Trincis Fulgineis MCCCCXXIIII die XXV feb. pinxit M. Octavianus Martini de Gubbio ». Non resta ora che l'ultima sillaba della parola *Octavianus*, poichè il terremoto del 1832 fece cadere l'intonaco in alcune parti.

Il palazzo de' Trinci è al presente quello del Governo. In una camera che conduce alla cappella Trinci, alcune pitture sono state recentemente scoperte sotto l'intonaco. Esse rappresentano: 1. in un interno, presso ad un altare, sormontato da una croce, nove figure genuflesse in atto di pregare; 2. a destra, due figure che incontrandosi s'abbracciano (manca tutta la parte inferiore, e l'affresco ha molto sofferto); 3. più a destra, per quanto può argomentarsi da ciò che rimane, la nascita d'un bambino.

Le pitture che occupano un'altra delle pareti rappresentano: la lupa ed altri soggetti che non bene si distinguono, alla cui destra è figurata una esecuzione capitale con soldati armati di scudi. L'affresco è in gran parte caduto.

Inferiormente si veggono le scritte che il signor Mariano Guardabassi riuscì a decifrare nel modo seguente:

« Per pietà son' posti presso al fiume.  
Romulo e Remo alla fortuna dati,  
Dove più Giorni sono e nutricati  
Donna Lupa per human' costume ».

Si crede che il primo affresco rappresenti lo Sposalizio; il

sentassero per ciò qualche interesse per la storia dell'arte umbra, non meriterebbero, per lo scarso loro pregio artistico, che vi spendessimo parole.

Le figure della Vergine e degli Angeli ricordano quella dolce espressione che tantò piaceva ai pittori di Gubbio; ma evidentemente Ottaviano dovè considerare che non metteva il conto d'affaticarsi a curare una migliore rappresentazione di figure così spesso riprodotte in una forma convenzionale, e si tenne pertanto a quelle forme della scuola senese,

secondo, la nascita di Romolo e Remo, e il terzo Amulio che condanna a morte Rea.

Queste pitture sono in parte perdute, e ciò che rimane ha molto sofferto. Presentano caratteri della scuola umbra, e sono condotte secondo la maniera di Ottaviano Nelli, sebbene assai meno difettose di quelle della cappella Trinci.

Sembra che tutto il Palazzo del Governo fosse anticamente ornato con pitture. La parte superiore di esso, intieramente dipinta, è divisa dalla inferiore per mezzo d'un palco morto, ma sembra che i due piani formassero originariamente una sola ed ampia sala.

In una serie di finte nicchie veggonsi gli avanzi di grandiose figure rappresentanti antichi Romani, e vi si leggono sotto i nomi di Muzio Scevola, Caio Mario, Publio Decio, Claudio Nerone, console, Fabio, Augusto, Tiberio, ecc. Ne rimangono soltanto quindici. Nel raschiare poco tempo fa la parete sotto al palco morto, si sono scoperte le gambe delle dette figure. Inferiormente vi si leggono dei versi, che il prof. Adamo Rossi di Perugia afferma essere dello stile petrarchesco. Al disopra di ciascuna di queste figure si legge: «Sixtus IIII Pon. max. Sixtus IIII an. VI. Sixto Papa quarto», ed altre parole il cui significato non è facile intendere.

Il carattere di queste pitture non è quello della Scuola fiorentina, o della senese, ma umbro della Scuola di Gubbio e di Fabriano. Vi si nota un modo di miniatura più largo, senza ombre definite e toni caldi. La scritta che accenna al pontificato di Sisto IV, alluderebbe, a nostro avviso, a un tempo troppo posteriore per quell'opera: è dunque da supporre che essa vi fosse aggiunta posteriormente, cioè alquanto dopo il compimento del lavoro. Questa ipotesi potrà essere meglio accertata mediante ulteriori investigazioni, quando l'opera, che ora è assai difficile di vedere, sia posta in miglior luce.

ormai consacrata dal tempo, con un leggero accenno allo stile di Taddeo Bartoli.

La brillante armonia delle tinte senza rilievo, che, in difetto d'altri pregi, piacque forse all'ordinatore dei dipinti di Santa Maria di Gubbio, è qui scomparsa e non resta che lo scheletro delle forme sparute e difettose. Esse mancano di movimento e sono rappresentate senza cognizione alcuna dell'anatomia del corpo umano. Certe smorfie deformano i volti, di tipo è povero e talora anche volgare; le mani e i piedi sono grossolani, e i panneggiamenti hanno partiti spezzati di brutta forma.

Un ingegno così modesto come quello del Nelli, non poteva destare ammirazione nemmeno nella piccola città di Foligno, così povera d'artisti come essa era; e certo non potè esercitare la benchè minima influenza sull'Alunno.

Del poco ingegno d'Ottaviano si hanno prove evidenti anche in Assisi.

Dipinti in una chiesa d'Assisi.

A destra di chi entra, sulla parete esterna della chiesa dei SS. Antonio e Giacomo (nella quale Pietro d'Antonio e Matteo di Gualdo dovevano più tardi dipingere), scorgonsi alcuni avanzi di una pittura rappresentante la Vergine col Putto adorato da un gruppo di fedeli sotto il patronato dei Santi Antonio e Giacomo, e con la Annunziazione. Questo dipinto[1] presenta tracce della maniera seguita dal Nelli nelle pitture del palazzo Trinci.

Non pochi affreschi condotti da Ottaviano nella chiesa di S. Piero di Gubbio perirono nel secolo XVIII in conseguenza dei cambiamenti fatti a quell'edificio.

[1] Vi è una scritta che sembra possa così decifrarsi: « Martinellus MCCCCXXII die XXVI mense octob. »
La chiesa era anticamente denominata Santa Caterina.

Fra i detti affreschi alcuni decoravano la cappella d'Agnolo dei Carnevali, de' quali esistono sempre i pagamenti.[1]

Il Nelli non visse lungamente, nè di lui si conosce altra opera dopo l'anno 1444.[2]

S. Vincenzo in S. Domenico di Gubbio.

Non mette il conto d'intrattenerci sui minori pittori eugubini, contemporanei o scolari e seguaci del Nelli. Basterà dire che Tommasuccio, fratello di

[1] « Addì 29 Xmbre 1439.

Andreuccolo de Giovanni camerlengo pagò a m. Taviano de Martino pentore per la pegnetura de la Cappella de Agnolo dei Carnevali alla chiesa del Monistero di San Pietro la somma di 40 fiorini che toccavano pagare per la pegnetura de la sopradicta Cappella a lo Spedale dei Laici del mercato et a quello de Giunta et dicto Andreuccolo pagò fiorini vinti a ragione di bologini quarantaquattro per fiorino. Item pagò el dicto Andreucolo al dicto m. Taviano per la dicta cagione de pentura per la parte che tocca pagare a lo spedale de Giunta, cioè la somma de' 12 fiorini de la somma de 40 fiorini, *perchè lo spedate de Giunta pagò fiorini 12 per lui e fiorini 12 per lo spedale del mercato*. El dicto m. Taviano fa el queto al dicto Andreuccolo per lo spedale del mercato de fiorini venti e per lo spedale del Giunta fiorini dodici ».

Archivio della Congregazione di Carità e Benificenza. Libri della Fraternita di Santa Maria dei Laici, III, VII, lettera G.

Vedi Gualandi, *Memorie,* op. cit., ser. 5, 125 e 6, e Bonfatti, op. cit., pag. 24.

[2] Nel nuovo guardaroba del Museo Cristiano in Roma, si conservano due piccole pitture rappresentanti una circoncisione ed una allegoria di San Francesco che si vota alla povertà, le quali paiono di mano del Nelli. Certo è che in ogni modo dette pitture presentano il carattere della Scuola umbra di quel tempo.

Il nome di Ottaviano, con quello di altri cittadini di Urbino e Gubbio, trovasi registrato in una pergamena del 7 agosto 1444 esistente nell'archivio comunale di Gubbio, nella quale furono stabilite le condizioni poste da quelle città all'accettazione della signoria di Federico, figlio naturale di Guidantonio dei Conti di Montefeltro.

Vedi in proposito Bonfatti, op. cit., pag. 24.

Ottaviano lasciò tutti i suoi beni a Marte di Pompeo, dallo stesso Ottaviano adottato nel 1442, dopo aver perduto la speranza di aver figli dalla moglie Baldina di Bartolello.

Ottaviano dipinse un San Vincenzo,[1] ed altre cose nella chiesa di San Domenico di Gubbio.

In essi dipinti sono notevoli la proporzione delle figure, contorni migliori, e più castigata fantasia nella scelta delle vesti, i quali pregi li fanno avvicinare più alla maniera di Gentile da Fabriano che a quella del Nelli.

Dipinti nel cimitero di S. Secondo.

Jacopo Bedi che nel 1458 ornò la cappella Panfili nel cimitero di San Secondo, fu un rozzo seguace di Ottaviano, senza avere nemmeno quella diligenza e quell' armonia di toni gai che esso aveva.[2]

Dipinti nello Spedaletto di Gubbio.

Giovanni Pintali fu anch' esso pittore assai debole, seguace dei vecchi modelli di Taddeo Bartoli. Le sue pitture rappresentanti l' Ascensione e la Vergine Incoronata occupavano le pareti dello Spedaletto di Gubbio.[3]

[1] Questa tavola gli fu ordinata da un Gianicculo di Cristoforo. (Vedi Bonfatti, op. cit., pag. 13).

San Vincenzo è raffigurato in piedi in atto di benedire: due Angeli gli sostengono il mantello, altri con Santi gli stanno appresso (su fondo dorato). Superiormente vedesi l' Eterno circondato da Serafini. Nel basamento è rappresentato a chiaroscuro un miracolo. Era originariamente una tempera, che fu molto ridipinta ad olio.

Una pittura ad olio nella chiesa di San Felicissimo fuori di Gubbio rappresentante Nostro Signore, è condotta in maniera diversa da quella di San Vincenzo.

[2] Nella vòlta sono figurati in chiaroscuro quattro Dottori della Chiesa e i quattro Evangelisti nelle lunette. La pittura è di mano più debole di quelle nella chiesa di Sant'Agostino. L'architettura e gli ornati sono difettosi; i panneggiamenti delineati meccanicamente; rosso è il colore.

In una finta pergamena si legge: « In nomine Dñi amen. anno Dñi Millesimo quatrocentesimo quinquagesimo octavo. tempore Dñi Pii Papae secundi anno primo sui pontificatus die septima mensis septembris. Iacopus pinxit ».

È andata perduta una pittura di Iacopo rappresentante la Vergine, eseguita per la chiesa di Santa Maria dei Bianchi in Gubbio. (Vedi Bonfatti, op. cit., pag. 14-25).

[3] Queste pitture andarono in gran parte perdute: rimangono solo due Angeli, un San Tommaso che tiene la Cintola,

Pittore altrettanto mediocre quanto i precedenti fu Domenico di Cecco di Baldi.[1]

A lui posteriore di tempo fu Bernardino di Nanni ricordato negli Annali dell'arte eugubina; ma non si può giudicare qual fosse il suo valore dai frammenti danneggiati o rifatti che rimangono delle sue pitture in una cappella sotto il portico del Mercato,[2] nell'an-

un calice, una pace, e quattro o cinque Apostoli in atto di pregare, a destra.

Tempo addietro leggevasi ancora la seguente scritta: « hoc opus fecit fieri francis.... Rectore umil.... Jioai Pitalis 1438, die quarto Iunii ». Ora si scorgono poche parole. (Vedi Bonfatti, op. cit. pag. 15). I tipi sono poveri e sgradevoli, rossastro è il colore dei frammenti, e la maniera al tutto rozza.

Oltre a queste pitture, si hanno anche avanzi di una Strage degli Innocenti, ed una Limosina. Eseguiti nello stesso stile sono gli affreschi rappresentanti una Crocefissione (di cui restano soltanto dei frammenti) ed una Nunziata nella chiesa di Santa Maria Nuova in Gubbio.

[1] Le notizie intorno a questo pittore quale aiuto e discepolo di Ottaviano si riferiscono al 1441, e sono riferite dal Bonfatti, op. cit., pag. 27. Una Pietà, del 1446, nella chiesa di Santa Maria della Piaggiola, una Vergine con Santi nella chiesa di San Donato, sono meschini avanzi di pitture condotte secondo lo stile del Nelli.

La pittura rappresentante una Madonna col Putto, che trovasi nella chiesa di Santa Lucia di Gubbio è di tempo anteriore ed appartiene, come già dicemmo altrove, alla Scuola umbra. Domenico morì nel 1488. (Vedi Bonfatti, op. cit., pag. 15).

[2] Fu erede di Domenico di Cecco (1483).

La pittura con la Vergine e il Putto fra i Santi Pietro e Paolo che vedesi nella cappella sotto il portico del Mercato, fu così ridipinta che la sola testa di San Paolo conserva il suo originale carattere. Mostra moltissimi dei difetti delle pitture di Ottaviano in Foligno; l'esecuzione è rozza, le forme sono rigide, e il colore rosso mattone. Sulla finta pergamena tenuta da un Angelo v' è una scritta che termina con la data del 1473.

Uno stendardo dipinto a olio, appartenente alla Confraternita di Santa Croce in Gubbio, può attribuirsi a questo pittore. Rappresenta Sant' Ubaldo e San Pietro Martire ai lati della Croce, sovra a cui veggonsi degli Angeli, e sotto una Maddalena; i fratelli sono ritratti sul davanti, ai lati.

Quest'opera è del secolo XVI, umbra di carattere. Rammenta la maniera di Sinibaldo Ibi che dimorò in Gubbio nel

tico palazzo municipale, e nelle chiese di Santa Croce, S. Maria Nuova, e S. Secondo.

1509. Può essere opera dell' Orlandi, che fu in quell'anno aiuto dell' Ibi in Gubbio, il cui nome si legge in un registro di quel tempo concernente l' amministrazione della Confraternita di Santa Maria di Laici. (Vedi Bonfatti, op. cit., e in appresso quest'opera, dove si tratterà dell' Ibi e dell' Orlando).

La pittura posta sull' altare a sinistra di chi entra nella chiesa di San Secondo, e che rappresenta la Vergine e il Putto con panneggiamenti spezzati, diversifica dagli altri lavori attribuiti a Bernardino: lo stile è del secolo XV. La pittura con lo stesso soggetto a destra dell'affresco di Ottaviano in Santa Maria Nuova (in parte danneggiata) sembra opera di Domenico di Cecco. Intieramente ridipinta è l'altra pittura che sta sulla porta maggiore del palazzo municipale, rappresentante i Santi Ubaldo e Giovanni Battista ai lati della Vergine.

---

# CAPITOLO TERZO

## GENTILE DA FABRIANO, ALUNNO ED ALTRI PITTORI DELLA SCUOLA UMBRA

La fama della città di Gubbio s' era di molto accresciuta nel secolo decimoquarto per la menzione di Oderisio fatta da Dante nella sua Commedia; ma essa doveva rimanere oscurata nel secolo seguente da Fabriano per aver dato i natali a Gentile.

Questo pittore, durante la sua vita avventurosa ed attiva, lavorò negli stessi luoghi e per gli stessi patroni di Vittore Pisano. Questi attese dapprima esclusivamente all' arte della pittura; ma quando verso la fine della sua vita si diede a fondere e cesellare ritratti in medaglioni, pervenne in quest' arte a tale grado di perfezione che i principali signori e capitani d' Italia si contendevano le sue opere. Nelle loro Corti conobbe e divenne famigliare agli uomini più eminenti di quel tempo in poesia e letteratura, che ne celebrarono in versi o in prosa l' ingegno, ed è ovvio il supporre come i suoi concittadini si compiacessero della fama, che Vittore erasi meritamente procacciata e che oscurava quella degli altri artisti ed emuli dei suoi giorni.

Questo artista visitò fra molte altre città Venezia e Roma, ornando d' affreschi, in quella, il pa-

lazzo ducale, ed in questa, la chiesa di San Giovanni in Laterano. In questi affreschi di Vittore chiara si mostra la mano di Gentile, il quale senza dubbio conobbe Facio e Biondo da Forlì per le lodi che frequentemente doveva fare di lui Vittore ai suoi conoscenti ed amici.

Non affermeremo che Gentile demeritasse gli onori che ebbe per loro mezzo: sebbene l'arte sua fosse inferiore a quella dei pittori della Scuola fiorentina, nondimeno può dirsi che egli chiudesse degnamente il periodo del maggiore progresso nell'arte della pittura della Scuola umbra.

Gentile ebbe tutte le migliori qualità degli artisti eugubini, e condusse la loro Scuola a quella maggior perfezione di cui essa era capace. I suoi capolavori sono notevoli per una appassionata soavità, per una espressione graziosa, per una particolare perfezione delle tinte ed una profusione d'ornamenti, che aveva imparato dalla Scuola umbra e senese.

Gentile di Niccolò di Giovanni Massi da Fabriano (perchè così appunto è nominato in un documento del suo tempo),[1] nacque probabilmente in Fabriano fra il 1360 ed il 1370. Allegretto Nuzi lo ammaestrò nell'arte,[2] ed è probabile che Gentile, già maturo d'anni studiasse anche le opere di Ottaviano Nelli, allorquando questi dipinse la Madonna

[1] Vedi ciò che diciamo più innanzi in proposito.

[2] Il Lori dà per certa questa notizia, in un manoscritto di cui parla il Ricci nelle sue *Memorie storiche*, op. cit., vol. I, pagg. 147-165.

Il Vasari afferma che Gentile morì in età d'anni ottanta. Se fosse certo il tempo della sua morte, valendoci dei dati del Vasari, potremmo argomentare la data della sua nascita. Biondo da Forlì che scrisse nell'*Italia illustrata* nel 1450, parla di Gentile in tempo passato, provando così che allora il nostro pittore era già morto. (Vedi Biondo, ed. Basil., 1531, pag. 337).

del Belvedere. Certo è che la sua maniera era molto affine a quella del Nelli e del Nuzi. Ma ben presto superò di gran lunga i migliori artisti eugubini, non appena si fu formato uno stile proprio, e la sua fama rapidamente si stese oltre i confini dell' Umbria.

Non discuteremo quanto attendibili sieno gli argomenti del Vasari o dei suoi contradditori, i quali affermano, cioè il primo, che Gentile fu discepolo, i secondi, maestro dell' Angelico.[1]

Sebbene gli scrittori generalmente affermino che Gentile e l'Angelico avessero identica maniera, pure riteniamo che sia difficile trovar pittori i quali più si discostino fra loro come il Frate domenicano e Gentile da Fabriano. Certo l'uno e l' altro hanno comuni il carattere della soavità e finitezza, e la cura con cui preparavano e usavano i loro materiali, ma nei risultati differivano grandemente. Il candore angelico delle creazioni di Fra Giovanni non ha nulla che fare con la smorfia e affettazione delle invenzioni di Gentile. Forse i due artisti ebbero occasione di conoscersi in Firenze, ove dimorarono nel medesimo tempo, ma riteniamo che Gentile non si recasse in quella città per insegnare. Delle due ipotesi del Vasari e dei suoi contradditori, a noi sembra pertanto più verosimile quella del Biografo aretino.

I rapporti continui degli artisti senesi ed umbri possono aver avuto influenza sullo stile di Gentile; nè ci può parere strano che esso abbia qualche affinità con quello di Taddeo Bartoli, se si tenga presente quanto frequenti commissioni ricevesse questo pittore per le città umbre; il che basta a spiegare l'affinità nella maniera dei due pittori, senza bisogno

[1] Vasari, vol. IV, pag. 29, e Cesare Bernasconi, *Studi*, op. cit., pag. 9.

di supporre una prima dimora di Gentile in Siena, dimora che non è attestata da alcun documento noto fino ad ora.

Frammento d' affresco in Orvieto.

Nel solo frammento d'affresco che ancora ci resta di Gentile in Orvieto, si notano chiaramente i caratteri della Scuola senese.

L'Incoronata a Fabriano e nella Galleria Brera in Milano.

Simili caratteri spiccati si riscontrano altresì nella pittura in tavola rappresentante la Vergine Incoronata di Val Romita, la cui predella si conserva a Fabriano, mentre la parte centrale e quelle laterali trovansi nella galleria Brera in Milano. [1]

Nell'imbasamento della pittura stanno aggruppati in cerchio otto gioconde figure d'Angeli, che giocano fra loro ai raggi del sole. Questo gruppo ricorda consimili episodi nelle storie del Credo eseguite da Taddeo Bartoli nella cattedrale di Siena.

Si scorgono in queste figure, come del resto anche in quelle del gruppo principale, sul quale sovrasta l'Eterno in atto di posar la mano sulle spalle di Maria e del Redentore, gli errori comuni agli artisti della Scuola senese. Le figure sono corte e difettose, senza grazia nei lineamenti e nelle mosse, avvolte in panneggiati lunghi ed angolosi, i quali nulla rivelano delle forme che fingono di coprire.

[1] Porta il numero 75 nel catalogo di Brera. Le figure sono metà del vero. Le parti laterali, divise da quella centrale, recano i numeri 102, 104, 108 e 109. La predella si componeva originariamente di cinque storie, quattro delle quali sono possedute dal sig. Giuseppe Rosei in Fabriano, e rappresentano: 1. La morte di San Pietro Martire (una fenditura verticale divide in due la figura); 2. San Giovanni Battista genuflesso in atto di preghiera (figura guasta da raschiature); 3. San Francesco che riceve le stimmate (v'è una fenditura come nella prima storia); 4. San Domenico.

In tutte queste tavolette sono cancellate le teste delle figure, di grandezza naturale.

Le dimensioni dei corpi sono rozze, e mal disegnate le estremità. Lo spazio manca d'atmosfera; difettano le ombre; i contorni invece sono ben precisi, e le parti ornamentali curate con estrema finitezza.

Le figure ai lati dei Santi Francesco, Gerolamo, Maddalena e Domenico, stanno in piedi su di un prato, con l'erba e i fiori che vi germogliano non calpestati.

Imperfetti sono pure i dipinti delle quattro storie della predella conservata a Fabriano.

Si ha ragione di credere che il primo viaggio fatto dal Gentile fuori dell'Umbria fosse verso il settentrione. Il suo primo mecenate fu Pandolfo Malatesta, che sui primi del secolo decimoquinto lo ricompensò largamente per aver dipinto una cappella.[1] Poscia si recò a Venezia, ove rimase alcun tempo per adornare il salone del palazzo ducale (ove figurò la leggenda della battaglia dell'Imperatore Barbarossa contro i Veneziani), e per dipingere le ancone delle chiese di San Giuliano e San Felice.[2]

Emulo dell'Uccelli (così afferma il Facio) nella scelta dei soggetti presi dal vero, seppe rappresentare gli orrori dell'uragano con tanta realtà da incutere lo spavento nell'animo dello spettatore.[3]

Se dobbiamo prestar fede ai documenti recentemente scoperti e pubblicati, le pareti del palazzo ducale di Venezia, che avevano ancora nel 1411 degli

[1] Ciò accadde prima del 1421, quando Brescia passò a far parte dei domini della Repubblica veneta. Vedi Facio, op. cit., pagg. 44, 45.

[2] Ivi, e Sansovino, *Venezia descritta* (Venezia, 1663, in-4°, pag. 54).

La pittura di San Felice rappresentava San Paolo l'Eremita e Sant'Antonio.

[3] Facio, op. cit., pagg. 44, 45.

spazi non dipinti, furono completamente coperte da pitture nel 1422,[1] e possiamo supporre che tanto Gentile, quanto il Pisano abbiano entrambi lavorato alle ultime pitture di questa sala prima del detto tempo.

La pittura di Gentile rappresentante la battaglia, già ai tempi del Facio[2] aveva subìto dei danni: per essi ed anche per altre cause, il dipinto andò talmente deteriorando, che scomparve del tutto.

La Vergine col Putto nell' Accademia di Venezia.

L' Accademia di Venezia conserva una pittura rappresentante la Vergine col Bambino, la quale si

[1] Vedi la deliberazione del Maggiore Consiglio in data 19 aprile 1411 (Archivi Gen. di Venezia, Vol. Leona, pag. 205): « Cum alias captum fuit, quod officiales nostri super Sale et Rivoalto pro facendo reparare, et aptari picturas sale nove, possent expendere libras viginti grossorum et dicti denarii non fuerint sufficientes ad completamentum operis; vadit pars, quod committatur dictis officialibus super Sale et Rivoalto, quod, pro complendo laboreria necessaria, possint expendere alias libras viginti grossorum, de pecunia nostri communis, et abinde infra sicut facere poterunt ».

Deliberazione del luglio 1422 (Arch. Imp. di Vienna, vol. 54, Misti del Senato): « Cum habita diligenti consideratione ad opportunam et utilem conservationem salae novae Nostri Majoris Consilii, quia ut est manifestum, cadunt in dies picturae ipsius salae cum magna deformitate eius, sit pro laudabili et perpetua fama tanti solennissimi operis, et pro honore nostri dominii et civitatis nostrae paenitus providendum, de tenendo ipsam salam in decenti et honorabili forma, quod, si quo casu destruitur in picturis, subito reaptetur in illis: vadit pars quod committatur nostris procuratoribus Ecclesiae sancti Marci, quod pro facendo reaptari et teneri continue in bono et debito ordine picturas dictae salae, debeant accipere et tenere per tempora unum sufficientem et aptum magistrum pictorem ad ipsa opera picturarum, debendo pro salario illius expendere ducatos centum in anno, de pecunia quam percipiunt de affictibus apothecarum existentium subtus palatium ».

Vedi Cesare Bernasconi, *Il Pisano* (Verona, 1862, in-8°, pag. 42).

[2] Facio, op. cit., pagg. 44, 45.

è attribuita a Gentile, ma è alterata da un pesante ridipinto.[1]

Un' Adorazione dei Magi, originariamente posseduta dalla nobile famiglia Zen, poscia passata nella Galleria Craglietto,[2] e che ora trovasi nel Museo di Berlino, ove è registrata in un catalogo col nome del suo esecutore, Antonio Vivarini,[3] dimostra, se non altro, l' influenza che Gentile ebbe sulla Scuola veneta.

Se non è possibile conoscere alcuna opera che possa attribuirsi con certezza a Gentile da Fabriano in Venezia, si hanno peraltro notizie concernenti la sua dimora in quella città.

Fra i giovani pittori destinati a divenire illustri nell'arte era Iacopo Bellini, che entrò nella bottega di Gentile come discepolo. In breve essi divennero amici, e Gentile si fece fare dal suo scolaro un ritratto, che più tardi fece parte della Raccolta Bembo.[4]

Essi dipoi vissero in Firenze, e quando Iacopo

[1] Si conserva nella sala XI e porta il n. 382.

Ha la scritta: « Gentile Fabrianensis f. » con traccie d' altra scritta sotto ad essa, attualmente illeggibile.

La Vergine col Putto sta seduta in trono; nel cielo vedesi splendere la mezza luna. La Nunziata e l'Angelo annunziante si vedono dipinti ai lati, e due Angeli sono graffiti sul fondo dorato.

[2] Ricci, *Mem. Stor.*, op. cit.

[3] N. 5, Museo di Berlino. Secondo il Kugler questa pittura è appunto quella che faceva parte della Raccolta Craglietto. Vedi il *Manuale*, pag. 187.

[4] Vedi l'Anonimo, ed. del Morelli, op. cit., pag. 18.

Iacopo rimase con Gentile fino al 1424. In un documento di quell'anno, è chiamato « Iacopo da Venezia, olim famulo magistri Gentili pittoris de Fabriano » (comm. al Vasari, vol. IV, pag. 165). Egli si disse discepolo di Gentile anche in una pittura rappresentante la Crocefissione, che conservasi in Verona. (La scritta è riferita dal Ricci, *Memorie*, op. cit., vol. I, pag. 173).

si ammogliò e ne ebbe un figlio, Gentile lo tenne al fonte battesimale.

Il tempo in cui Gentile venne a dimorare in Firenze è indicato con una certa approssimazione dal registro della Corporazione dei flebotomi, nella quale si matricolò il 21 novembre del 1422.[1] Ma la fama che si era acquistata in Venezia, si mantenne anche dopo la sua partenza, per modo che gli ammiratori si contendevano le opere sue, ed egli doveva fornirle da Fabriano.

Marc' Antonio Pasqualino, il cui padre era stato ritratto da Gentile, ebbe dal pittore due suoi ritratti,[2] che pur troppo sono andati perduti.

Nella sua bottega in parrocchia di Santa Trinita a Firenze, Gentile dovette condurre molte opere, di cui fino ad oggi non si ha contezza.

L'Adorazione dei Magi nell' Acc. di Firenze.

Nel 1423 compì un quadro per la chiesa di quella parrocchia, rappresentante l'Adorazione dei Magi, il quale si conserva nell'Accademia di Belle Arti in Firenze.[3]

Dietro ai Re v' è un numeroso seguito, oltre servi e cacciatori con cani e scimmie; poi si vedono gruppi

1 Tavola alfabetica. Da questo registro ci è dato conoscere il nome del padre di Gentile, che era Niccolò di Giovanni Massi. La data quale è indicata dal Moreni (vedi Ricci, *Memorie*, op. cit., pagg. 149 e 165) è inesatta.

2 Anonimo, op. cit., pag. 57.

3 N. 32, nella Galleria dei Grandi Maestri. Una parte della predella, in cui è figurata la Presentazione al tempio, trovasi nel Louvre, n. 202.

Nell' imbasamento di questa pittura leggesi la seguente scritta: « Opus Gentilis de Fabriano MCCCCXXXIII mensis Maii ».

Il Vasari dà intagliata quella figura virile con in testa un turbante, subito dietro all' ultimo dei Re, affermando che è il ritratto di Gentile.

Di questa pittura fa menzione l'Albertini nel suo *Memoriale*, op. cit., pag. 14.

e accessori bene disposti. Il Salvatore, la Vergine e l' Angelo dell' Annunziazione occupano i medaglioni delle cuspidi. Nella predella sono rappresentate la Natività, la Fuga in Egitto e la Presentazione al Tempio. Graziosa è la forma delle donne che servono la Vergine; facile la mossa del Re a cui un paggio toglie gli speroni: e le teste delle figure sono così caratteristiche da sembrare ritratte dal vero.

La pittura ha quella gaiezza ed armonia di tinte, che è uno dei caratteri della Scuola umbra; manca peraltro la prospettiva aerea, e troppo profusi sono gli ornamenti a rilievo messi ad oro. Il profilo di una donna che sta a sinistra della Vergine, ricorda i tipi della vecchia Scuola senese, mentre la figura del Re col capo coperto dal turbante, ha lineamenti che preconizzano quelli più graziosi del Perugino. Le figure delle cuspidi sono belle e anche ben conservate, ma non può dirsi altrettanto di quelle della parte principale del quadro.

È questo il miglior lavoro di Gentile tuttora conservato, che ci attesti quanto utili gli fossero gli ammaestramenti ricevuti durante la sua dimora in Firenze, sebbene, come il suo precursore Nuzi, non potesse modificare la sua maniera umbra, nè di tanto dimenticare la sua prima educazione artistica, da seguire le novità introdotte dall' Uccelli, dal Brunelleschi, da Masaccio e da Donatello. Qualche influenza può avere subìta dallo studio sulle opere di un miniatore qual fu Lorenzo Monaco, e su quella dell'Angelico; ma se l'arte sua fu minore a quella di Lorenzo, doveva essere molto più inferiore all' altra dell' Angelico.

Una pittura rappresentante la Vergine col Putto

e quattro Santi, descritta e lodata dal Facio, per molto tempo ornò l'Ufficio dei Notari in Siena. S' ignora se sia stata condotta nel 1424 o nel 1425.[1]

Il Vasari riferisce che Gentile lavorò anche nella chiesa di San Giovanni in Siena.[2] Comunque sia, non è ancor provato che Gentile dimorasse mai a Siena.[3] Egli nel 1425 era già in Firenze.

La Vergine col Putto in S. Niccolò a Firenze.

Una iscrizione, riferita da molti scrittori, indicava come opera di Gentile una pittura rappresentante la Vergine col Putto e Santi, la cui parte centrale non è più nella chiesa di San Niccolò di là d'Arno in Firenze.[4] Questa pittura era stata ordinata al nostro maestro da un Quaratesi.[5]

Il Vasari afferma che di tutti i dipinti di Gentile da lui veduti questo era il migliore, non solo perchè le figure della Vergine e dei Santi erano ben fatte, ma anche perchè la predella[6] con storie in

[1] Il Ricci propende pel 1425. Vedi *Memorie*, op. cit., vol. I, pag. 167. Gli Annotatori del Vasari dicono che fu cominciata nel 1424 e compiuta nel 1425, (vol. IV, pag. 162). Vedi anche B. Facio, *De Viris Illustribus* (Firenze, 1715, in 4°), pag. 44-45. Da esso apprendiamo che i Santi posti ai lati della Vergine rappresentano Giovanni Battista, Pietro, Paolo e Cristoforo. Egli dice che la Vergine cerca di coprire il Putto al suo seno con un velo trasparente.

Gli Annotatori del Vasari aggiungono, che sotto alla tavola principale si trovava un tondo rappresentante una Pietà.

[2] Vasari, vol. IV, pag. 153.

[3] Gli Annotatori del Vasari ritengono che Gentile non abbia lavorato nella chiesa di San Giovanni in Siena (vol. IV, pagg. 162-3).

La Guida di Siena del Faluschi (1784, in 12°), a pag. 229 riporta la tradizione dell' esistenza di una pittura condotta da Gentile per la Chiesa di San Cristoforo in Siena.

[4] Il Richa, *Chiese fiorentine*, op. cit., vol. X, pag. 270 riferisce la scritta nel modo seguente: « Opus Gentilis de Fabriano 1425, mense Maii ».

Vasari, vol. IV, pag. 153.

È andata perduta.

essa figurate, tolte dalla vita di San Nicola, non poteva essere migliore.[1]

Le tavole laterali trovansi sempre nella chiesa di San Niccolò, e in mezzo ad esse vi fu posta una bella e graziosa figura della Maddalena presa di profilo, oltre un San Nicola, e al disopra le storie della Passione espresse con squisita finitezza, un bel San Giorgio ed un Giovan Battista dipinto più secondo l'antico stile della vecchia Scuola senese; il tutto ornato con molta profusione, semplice e ben fuso nei toni, con tinta rosata nelle carni ombreggiata d'un color freddo grigio.[2]

Altre tavole in detta Chiesa.

Questa non fu la sola commissione data a Gentile per le cappelle gentilizie nella chiesa di San Niccolò. Una tavola fu scoperta non è molto nella detta chiesa, che ora si conserva nella sagrestia. In essa si vede l'Eterno, in mezzo ad una gloria di Cherubini, di tipo umbro, da cui scende la colomba, simbolo dello Spirito Santo, sulla Vergine e sul Cristo, l'uno e l'altra genuflessi sull'arcoboleno che traversa il cielo messo a oro, illuminato dal sole in rilievo.

Le parti laterali di questa tavola rappresentano,

[1] « Ed in San Niccolò alla porta a San Miniato, per la famiglia de' Quaratesi fece la tavola dell'altar maggiore; che di quante cose ho veduto di mano di costui, a me senza dubbio pare la migliore: perchè, oltre alla Nostra Donna e molti Santi che le sono intorno, tutti ben fatti; la predella di detta tavola, piena di storie della vita di San Niccolò, di figure piccole, non può essere più bella nè meglio fatta di quello che ell'è ».
Vasari, vol. IV, pag. 153.

[2] Nelle cuspidi di questa tavola sono rappresentati alcuni Frati canonizzati, in mezzo ad Angeli. Si dice che parte della predella sia presso gli eredi del signor Tommaso Puccini di Pistoia (vedi il commento al Vasari, vol. IV, pag. 153-4); ma ciò che noi potemmo vedere di pitture concernenti storie della vita di San Nicola furono due tavole di altro tempo e di scuola diversa da quella di Gentile.

la Resurrezione di Lazzaro (che è nel primo presso d' un paese) e San Luigi di Tolosa; l' altra San Cosmo, San Damiano, un altro Santo e San Benedetto col diavolo incatenato.

Il dipinto è condotto con minor diligenza di quello rappresentante la Vergine, fatto per il Quaratesi, e reca una maggiore impronta delle Scuole umbra ed eugubina, con i loro difetti.

La Vergine nella Raccolta Jarves.

Senza dubbio appartiene al medesimo tempo il dipinto rappresentante la Vergine che regge il Bambino ritto su una balaustrata dinanzi a sè. In esso rimangono tracce della sottoscrizione di Gentile; ed è stranamente simile ad una Vergine dipinta più tardi da Jacopo Bellini, dalla quale differisce solo nelle dimensioni, che sono al vero, e nei restauri che l' hanno danneggiata. Il dipinto di cui parliamo appartiene al signor Jarves.[1]

Nel 1419 papa Martino V si recò da Costanza in Roma. Trovò quella metropoli (1421) in rovine: le chiese diroccate e le case spopolate d' abitanti. Dopo aver composto alcune delle più gravi contese che infuriavano in Italia, potè volgere le sue cure ad affari di minore importanza, ed ordinò fossero rinnuovati il soffitto ed il pavimento della chiesa in San Giovanni in Laterano. Volendo ornare quell' edificio, scelse Gentile, le cui opere aveva avuto occasione di ammirare in Firenze o in Orvieto.

La Vergine col Putto in Orvieto.

Il nostro pittore dimorava in Firenze quando,

[1] Il signor Jarves è un americano che fino a qualche tempo addietro dimorò in Firenze.

Il fondo del quadro è paese con rose ed altri fiori che salgono e s' intrecciano alla balaustrata. Il Putto sta in punta di piedi, come di solito nei lavori di Benozzo. Della scritta leggesi : « Gent..... briano. »

nel 1425,[1] fu chiamato a Orvieto per condurre a termine un affresco, rappresentante la Vergine col Putto, sulla parete a sinistra della porta maggiore nella Cattedrale.

Gli avanzi rovinati di questa pittura mostrano quanto coscenziosamente sapesse usare nell' affresco la pratica che era in lui consueta nella pittura in tavola. Il gruppo, con quel suo carattere umbro, è piacevole; la testa della Vergine di un ovale regolare, ha gentili lineamenti; la bocca è un po' atteggiata al broncio, graziosa è la mossa e le mani sono magre e delicate. Vi si scorgono le qualità di Simone Martini, ma d' esecuzione tecnica più perfetta anche nei panneggiamenti, i quali rammentano la maniera di Taddeo Bartoli. La pittura ha la finitezza, il poco rilievo, e gli ornamenti copiosi di una miniatura. Sugli orli si vedono ricami dorati, ed una corona d' argento moderna in rilievo v' è stata aggiunta sulla testa della Vergine.[2]

Non siamo in grado d' indicare quando Gentile da Fabriano si recasse a Roma; tuttavia è certo che egli lavorò per Martino V prima della morte di quel papa, avvenuta nel 1431. Dipinse su tavola un ritratto di esso papa con dieci cardinali,[3] colorì per la chiesa di Santa Maria Nuova, ora detta Santa Francesca Romana, una Madonna col Putto in mezzo

[1] Vedi Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, op. cit., pag. 123. Il documento concernente l' affresco del Duomo, citato nel testo, reca la data del 9 dicembre 1425, ed in esso son tributate le stesse lodi concedute all'Angelico: è chiamato infatti: « egregium magister magistrorum ».

Cfr. anche Facio, op. cit., pagg. 44, 45.

[2] Il fondo di questa pittura mutilata fu rifatto non è molto. Il manto azzurro della Vergine ridipinto, ha la fodera verde punteggiata con l' oro.

[3] Facio, op. cit., pagg. 44, 45.

a San Benedetto e Giuseppe,[1] e per San Giovanni in Laterano cominciò a dipingere alcune storie della vita di San Giovanni Battista.

Eletto pontefice Eugenio IV, Gentile continuò l'opera intrapresa,[2] ma la morte del pittore impedì che fossero terminati i Profeti condotti a chiaroscuro sopra le storie del Precursore.[3]

I lavori da Gentile eseguiti in Roma, come quelli in Venezia, sono ora tutti perduti. Quello di Santa Francesca Romana rimaneva sempre nel XVI secolo, ed il Vasari riferisce che Michelangelo usava dire di quel maestro che pari al nome avesse gentile il dipingere;[4] ed un seguace di altra Scuola, il Van der Weyden, avendo veduti gli affreschi di San Giovanni in Laterano, dichiarò che Gentile era stato il primo fra i pittori italiani.[5]

Noi sappiamo ciò che Michelangelo pensasse dell'arte fiamminga, cioè che difettava di grandiosità, di scelta nei soggetti, di proporzioni e di simmetria, e sappiamo che biasimava i troppi episodi posti ad empire gli sfondi delle pitture, sfondi nei quali l'occhio era attirato da capanne, praterie, alberi, fiumi e ponti.[6]

1 Vasari, vol. IV, pag. 154.

2 Il Platina dice che egli (Martino V) « picturamque Gentilis, opus pictoris egregii, inchoavit. » (Ed. Sacchi, in 8°, Parigi), pag. 294.

3 Facio, op. cit., pagg. 44, 45.

4 Vasari, IV, 154: « .... la qual opera era tenuta in pregio dal divino Michelagnolo: il quale, parlando di Gentile, usava dire, che nel dipignere aveva avuto la mano simile al nome ».

5 Facio, op. cit., pag. 45.

6 Intorno a questo giudizio espresso da Michelangelo in una conversazione con Vittoria Colonna, marchesa di Pescara, vedi Raczynski, *Les arts en Portugal* (Parigi, 1846, in 8°), o l'estratto della Vita di Michelangelo del Grimm (Annover, 1863, in 8°), II parte, pagg. 370, 371.

Il Van der Weyden, che era il più puro rappresentante di un' arte così dispregiata, sembra lodasse una maniera che anche Michelangelo, antagonista per ogni rispetto del pittore fiammingo, lodò. Per chiarire queste contraddizioni, dobbiamo ritenere che il grande artista fiorentino usasse ironicamente quel giuoco di parole sul nome di Gentile, udito e riferito dal Vasari.

Si crede che Van der Weyden visitasse l' Italia per studiare le opere dei migliori artisti del tempo, e si compiacesse delle opere d' un artista d' ordine secondario, per la ragione ovvia, che nei lavori di Gentile riscontrava qualità pittoriche affini alle sue proprie, e cioè una grande cura dei particolari e della fusione dei toni, la mancanza d' ombre e i vivi contrasti di colore.

La Vergine in S. Domenico di Perugia.

È probabile che Gentile dimorasse per qualche tempo in Perugia, dove si conservano nella chiesa di San Domenico gli avanzi d'una pittura rappresentante la Vergine col Putto fra due Angeli. Tali avanzi sono ridotti a così mal partito, che non possono ormai considerarsi se non come una reliquia.[1]

Pittura nello Spedale della Città di Castello.

Il Vasari c' informa che Gentile condusse varie opere in Città di Castello; ma la pittura conservata nello Spedale di quella città, attribuita al nostro pittore, ci sembra di dubbia autenticità.[2] Perite sono

[1] L'Adorazione dei Magi nella detta chiesa, attribuita a Gentile dal Mariotti (*Lett. pitt.*, pag. 67) e di cui il Rosini ci dà un' incisione, è opera di Benedetto Bonfigli.

Sotto al gruppo principale di cui è fatta menzione nel testo, si vedono tracce d'Angeli con pergamene sulle quali scorgonsi note musicali. La pittura è su fondo dorato, e nuova è la figura della Vergine col Putto. Trovasi ora nella Galleria comunale di Perugia col n. 165.

[2] Negli uffici dello spedale di Città di Castello sono due tavole attribuite a Gentile da Fabriano.

Una di esse, molto restaurata, rappresenta la Vergine in

le pitture che tempo addietro erano nella Cattedrale di San Severino, rappresentanti un Martirio e storie della vita di San Vittorino.[1]

L'Incoronata in Casa Morichi a Fabriano

Una Vergine Incoronata fra sei Angeli che suonano vari strumenti, è la sola pittura attribuita a Gentile che si abbia in Fabriano. Essa un tempo appartenne alla famiglia Bufera, ed ora è in casa Morichi. Vi si scorge molto della maniera del nostro maestro. Era originariamente la parte davanti di uno stendardo; su quella di dietro si vedeva San Francesco in atto di ricevere le stimmate, simile di forma e di grandezza. Questa parte è parimenti conservata in casa Morichi, ma porta la scritta: « Ano dni 1452 die 25 de Martio ».

Confrontando questo dipinto con l'altro dell'Incoronata, si nota uno stile più rozzo, e può essere stato condotto in tempo posteriore da qualche discepolo di Gentile.

Si afferma che Gentile morisse in Roma e fosse seppellito nella chiesa di Santa Francesca Romana al Foro Romano.[2]

trono che regge il Putto in piedi sul suo ginocchio, la quale rivela la maniera umbra d'un imitatore della Scuola di Gentile; l'altra rappresenta una Madonna col Putto che tiene in mano un uccellino, e ricorda lo stile di Allegretto Nuzi, sebbene sia di data ad esso posteriore.

[1] Vedi il Ricci, op. cit., vol. I, pagg. 155, 170. Il marchese Carlo Luzi di San Severino ci annunzia che sull'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Serra Patrona, presso Camerino, v'è un'ancona di Gentile.

In Urbino non esiste alcuna opera sua, ed il Santi, nella *Cronaca* rimata, lo ricorda appena chiamandolo: « il degno Gentil da Fabriano ». Lib. XXII, cap. 91, in Pungileoni.

[2] Facio, op. cit., pagg. 44, 45.

Non occorre avvertire l'errore dei Commentatori del Vasari, i quali rilevarono dal testo del Facio che Ruggero van der Weyden incontrasse Gentile in Roma (Vasari, vol. IV, pag. 167). Il Facio non dice altro, a proposito degli affreschi di San Gio-

Rimane ora da far parola delle seguenti pitture:

*Pisa.* Pia Casa della Misericordia. — Una piccola e bella Madonna seduta su di un guanciale, con le braccia conserte al seno, in atto di adorare Gesù Bambino disteso supino sulle sue ginocchia, che con le mani le afferra la veste azzurra, e ridipinta. Le tinte delle carni sono divenute opache.

La Vergine nell. Pia Casa della Misericordia in Pisa.

*Pisa.* Accademia di Belle Arti. — Una Vergine Incoronata, eseguita da altra mano, non dissimile da quella di Neri di Bicci.

L'Incoronata nell' Acc. di Belle Arti in Pisa.

*Berlino.* Museo, n. 1130. — La Vergine in trono col Putto e ai lati Santa Caterina e San Niccola. La ordinatrice della pittura sta genuflessa in atto di preghiera. Reca la seguente scritta sulla cornice del tempo: « Gentilis de Fabriano pinxit ». Ha il fondo dorato; piccoli e rossi serafini scherzano sugli alberi. Il colore del dipinto è alterato dal tempo e dalle vernici ad olio. [1]

La Vergine con Santi nel Museo di Berlino.

*Berlino.* Galleria, m. 1058. — Sei pitture contenute in una sola cornice. Sono attribuite alla scuola di Gentile, e condotte secondo lo stile di Antonio da Murano.

Pitture nella Galleria di Berlino.

*Monaco.* Galleria, n. 551, Gabinetti. — Un' Assunta, erroneamente indicata nel catalogo per opera di Gentile. (Vedi ciò che dicemmo più addietro, Naddo Ceccarelli, Vol. III, pag. 117).

L' Assunta nella Gall. di Monaco.

vanni in Laterano: « auctore requisito cum multa laude cumulatum ceteris Italicis pictoribus anteposuisse ». Evidentemente il Wan der Weyden non fece che ricordar Gentile, da noi creduto già morto da vari anni.

Vedi più addietro a pag. 78.

[1] Questa pittura descritta dal Ricci trovavasi originariamente in San Niccolò di Fabriano, donde fu trasportata ad Osimo, Matelica e Roma.

Vedi Ricci, op. cit., vol. I, pag. 155.

La Vergine nella Raccolta Mündler in Parigi.

*Parigi.* Signore O. Mündler. — Piccola tavola in origine a Milano, rappresentante la Vergine col Putto tenuto in piedi sul suo ginocchio. L'ordinatore della pittura (supposto Lionello d'Este) sta genuflesso. Pittura graziosa, parzialmente ritoccata, con piccole figure sedute in lontananza, in un paese. È eseguita interamente secondo la maniera di Gentile.

Crocefisso in S. Agostino in Bari.

*Bari.* Sant'Agostino. — Vi si conserva quel Crocefisso, del quale fa menzione il Vasari, [1] (dagli autori di quest'opera non veduto), ma descritto dallo Schulz. [2]

Battaglia navale nella Racc. di Lord Taunton a Londra

*Londra.* Lord Taunton. — Tavola a tempera rappresentante un episodio d'una battaglia navale. Vedesi il Re nella sua galea, seguìto da vari bastimenti; un frate sta in una grotta, e quattro figure con un cane si scorgono a destra sulla terraferma. Porta il nome di Gentile da Fabriano, ma la maniera è quella di Fra Giovanni Angelico, essendo il disegno, le mosse, i tipi ed i panneggiamenti quelli della sua scuola. Una vernice grossa appanna la superficie. Siamo incerti se questa pittura possa essere opera di Fra Angelico, del Gozzoli, o fors'anche del Pesellino.

Santi nell'Istituto di Liverpool.

*Liverpool.* Istituto, n. 13. — Vi è figurato un Santo in trono fra quattro altri Santi. La pittura è di stile umbro e sembrerebbe d'un imitatore del senese Taddeo di Bartolo, ma è opera d'un artista educato alla scuola di Gentile da Fabriano. Ha anche sofferto danni dal tempo e da antichi restauri.

Adorazione dei Magi nella Galleria Methuen in Corsham Court.

*Corsham Court.* Galleria Methuen. — Rappresenta

[1] Vol. IV, pag. 154.
[2] *Denkmäler,* op. cit., vol. III, pag. 174.

un'Adorazione dei Magi. (Vedi il Waagen, *Treasures in England*, suppl. 397).

Tavole nell'Hôtel Cluny a Parigi.

*Parigi.* Hôtel Cluny. — La tavola che si conserva in questo Museo, attribuita a Gentile, e datata del 1408, è opera di Lorenzo Monaco. (Vedi più addietro, vol. II, pag. 336).

Un imitatore di Gentile, che alcuni ritengono fosse suo figliuolo, appartiene a questo tempo, e dobbiamo ora farne parola. Contrassegnava le sue opere « Franciscus Gentilis », ed abbiamo tre tavole così firmate.

Pitture nel Museo Vaticano, in Fermo e nella Racc. Barker in Londra.

Una di esse trovavasi nel Museo Vaticano,[1] un'altra in Fermo[2] e la terza è posseduta dal signor Barker di Londra.[3]

Queste pitture rivelano gli sforzi mal riusciti d'un artista formatosi non tanto nella scuola di Gentile, quanto in quella di Antonio da Fabriano, Giovanni Boccati di Camerino e Lorenzo di Sanseverino. Lo stile umbro, d'una forma peggiore dell'usata da loro, si mescola in questi lavori di Fran-

[1] Guardaroba X. Rappresenta la Vergine col Putto e vi si legge: « Franciscus Gentilis », col monogramma ED. I tipi sono sgradevoli, la tempera è scura e appannata, ma il manto azzurro della Vergine fu rifatto.

[2] Nella casa dell'avv. Dominici. Rappresenta: la Salutazione angelica con putti sulle vesti delle donne, e il Salvatore che sta benedicendo. Questa pittura manca affatto di sentimento. Il colore è simile a quello che si riscontra nelle opere del Crivelli; i panneggiamenti sono spezzati ed angolosi. Porta la scritta: « Franciscus Gentilis de Fabriano ». È in tavola.

[3] Ritratto su tavola. Il Ricci errò nel credere quel ritratto di Gentile. Vi è mescolata la maniera umbra con quella nuova di Perugia, e di Lorenzo di San Severino, come si scorge nella pittura della Galleria Nazionale di Londra e nelle opere del Crivelli. È un ritratto giovanile, con forme esili e contorni angolari. Sta ad un balcone, ed ha lunghi capelli che escono fuori da una berretta rossa. Il fondo è verde. Sul parapetto del balcone leggesi la scritta: « Franciscus Gentilis de Fabriano pinsit ». Ha i caratteri delle altre pitture ricordate.

cesco con una maniera affatto simile a quella propria del Crivelli.

Madonna nella Gall. di Perugia.

Un più evidente ma pur sempre difettoso imitatore di Gentile, fu Lello di Velletri, la cui Madonna nella chiesa di Sant'Agostino in Perugia è un miscuglio dei metodi tecnici usati nella Madonna di Orvieto e dei caratteri meno felici di Taddeo e Domenico di Bartolo.[1]

Antonio Agostino di ser Giovanni da Fabriano fu uno scolaro di Gentile da Fabriano, artista meno degli altri comune, ma pur sempre debole. Il marchese Ricci attribuisce al suo pennello la Vergine Incoronata e il San Francesco che riceve le stimmate di Casa Morichi,[2] ed aggiunge che, secondo la tradizione, Antonio aveva tentato d'imitare, per quanto potesse, in questa pittura il maestro.

S. Girolamo nella Galleria Fornari in Fabriano.

Tra le sue opere, pel solito difettose, la Galleria Fornari in Fabriano conserva un San Girolamo nel quale, come Giovanni Boccati, esagera il difetto delle estremità non finite, che pur si nota anche nelle opere di Piero della Francesca. La pittura è condotta con un metodo di tempera mescolata a toni crudi e tristi, molto diverso da quello che Gentile usava.[3]

I suoi nudi sono ben proporzionati, sebbene magri e meschini, ed i panneggiamenti peccano comu-

[1] La Vergine col Putto in trono è in mezzo ai Santi Giovanni Battista e Agostino, Agata e Liberatore: due Angeli stanno di faccia. Sulla pergamena in parte avvolta leggesi: « Lellus de Velletri pinsit ». Il quadro fa ora parte della Galleria comunale di Perugia, nel cui catalogo è segnata col n. 68.

[2] Ricci, vol. I, pag. 176.

[3] Il Santo vestito da cardinale è figurato seduto, in atto di scrivere, in una stanza con molti libri, e ai suoi piedi vedesi il leone. Il metodo con cui i colori sono stemperati sembra sia una specie di olio rosso di natura vischiosa. Sulla tavola leggesi la data « 1451 », e più sotto, sulla cornice: « Antonius d Fabri »

nemente per angolosità. Gli affreschi nell'antico refettorio di San Domenico in Fabriano possono attribuirsi a lui,[1] ed altre sue pitture autentiche trovansi nel palazzo Piersanti in Matelica,[2] nella chiesa parrocchiale della Genga,[3] e forse anche in Santa Croce presso Sassoferrato.[4]

Pitture a Fabriano, Matelica e presso Sassoferrato.

[1] Di ciò abbiamo già parlato altrove.

Il refettorio è ora ridotto a granaio. Le pitture, che occupano tutta la parete, rappresentano la Crocefissione con molti Santi inginocchiati ai lati. In una nicchia da una parte è figurata Santa Lucia; dall'altra, Santa Caterina; entrambe in una finta cornice assai bene ornata. Il colore ha sofferto. Sulla cornice leggesi: « 1480, die 25 februarii ».

[2] Questa pittura rappresenta Cristo crocefisso, con la figura del Salvatore, di buona forma Non è dissimile dal dipinto precedente per carattere e proporzioni. Vi si legge la scritta: « .... tonius .... brianen. S. P. 1452 (forse 72).

[3] Questa chiesa è distante circa cinque miglia da Fabriano. La pittura principale sull'altar maggiore è quella della Vergine col Putto, alla quale fanno corona vari Angeli. L' Eterno sta al disopra, e scende sul Redentore lo Spirito Santo in forma di colomba. Ai lati veggonsi i Santi Clemente e Giovanni Battista. Il Putto ha le spalle rotonde, difetto questo che si nota di frequente nelle opere dei pittori di Camerino. Le forme magre e non bene proporzionate richiamano alla mente Gentile e la Scuola senese. Su di una pergamena leggesi: « Antonius de Fabiao pinxit ».

Due stendardi della stessa mano si conservano in quella chiesa: il primo rappresenta la Vergine col Putto e l' Eterno in alto. V' è scritto: « Antonius .... » sul di dietro veggonsi i Santi Clemente e Giovanni Battista con quattro confratelli inginocchiati, in basso. Nel secondo sono figurati la Vergine col Putto, e l'ordinatore della pittura, con un Crocefisso fra due Santi sul lato posteriore.

Questo dipinto è quasi del tutto distrutto.

[4] Nella chiesa di Santa Croce conservasi un grande quadro d' altare d'ordine composito.

In esso sono figurati la Vergine col Putto in mezzo ai Santi Gioacchino, Benedetto, Stefano e Chiara, con una Crocefissione nella parte superiore, ai lati della quale veggonsi i Santi, l' Eterno e i quattro Evangelisti nelle cuspidi, e sei storie (una delle quali la Resurrezione di Cristo) nella predella. Le figure sono sottili e snelle; l'esecuzione è accurata, e secco il colore. È probabile che questa opera sia, d'Antonio.

Pitture in S. Michele in Bosco di Bologna.

Onofrio, che fu contemporaneo d'Antonio, si ritiene l'autore degli affreschi, ora frammenti, in uno dei chiostri di San Michele in Bosco a Bologna, rappresentanti storie cavate dalla vita di San Benedetto.[1] Queste pitture non differiscono sotto tutti i rapporti da quelle rozze e più che mediocri della Umbria e delle Marche appartenenti al decimoquinto secolo.

Le opere degli antichi artisti di San Severino hanno molto interesse per la storia dell'arte. Sono affini a quelle di Ottaviano Nelli e di Gentile da Fabriano. Uno di tali artisti, di nome Lorenzo, è l'autore di varie pitture che servono d'anello di congiunzione fra i due pittori ora mentovati.

Sposalizio di S. Caterina a S. Severino.

La prima opera di questo Lorenzo, di cui dobbiamo dir qualcosa, è un trittico, il cui soggetto principale rappresenta lo Sposalizio di Santa Caterina, ma non ha alcun valore pei danni sofferti. Appartiene ai Cistercensi di San Severino, ed è notevole per la seguente scritta: « nelli mei añi XXVI io Lorenzo fe.... quisto laurro ». La data « Año domini MCCCC » che si legge dietro ad una Pietà dipinta sulla parte esterna, ci pone in grado di accertare il tempo in cui nacque questo pittore, che nel 1400 aveva ventisei anni.[2]

[1] Ricci, op. cit., vol. I, pag. 193. La data probabile di questi dipinti si crede il 1460.

[2] Fino dai tempi del Ricci questo trittico aveva sofferto gravi danni (*Memorie*, op. cit., vol. I, pag. 186).

Nel mezzo del trittico aperto è figurato lo Sposalizio di Santa Caterina; nello sportello sinistro, San Gerolamo, nel destro, San Taddeo, come si può desumere dai caratteri delle aureole a rilievo dorato. Nella parte superiore leggesi: « hoc opus fecit fieri Er. Antonius Petroni ». Nell'estremità inferiore della cornice leggesi la scritta riferita nel testo.

Nel trittico chiuso è dipinto Cristo fra le braccia della Vergine (a chiaroscuro), ed un altro soggetto che non si può

Pitture nell'oratorio di S. Giov. Batta in Urbino.

Sedici anni più tardi, aiutato dal fratello Jacopo, Lorenzo ornò tutto l'oratorio di San Giovanni Battista in Urbino con storie cavate dalla vita del Precursore, una Crocefissione ed altri soggetti, che presi insieme coi dipinti della cappella e della vòlta fanno una certa impressione allo spettatore.

La Crocefissione occupa la parete dove è l' altare, pittura piena di gruppi non bene disposti, come solevano gl' imitatori della Scuola senese. I nudi sono magri e sparuti da far parere il corpo umano quasi uno scheletro. Gli Angeli, le figure muliebri, i soldati hanno mosse che sono contorsioni violente, e pare che gesticolino, urlino e schiamazzino. Tutto è esagerazione: caricature sono i cavalli della scorta. Comunque sia, fra le storie del Battista se ne scorgono una e due che rivelano un' idea di più felice creazione, dove qua e là si nota che le figure femminili hanno mosse convenienti al loro sesso, sebbene pur sempre poco naturali, ed i ritratti ivi dipinti (come quelli dei due uomini con veste e berretta nera che parlano con Erode) sono coloriti bene ed anche con semplicità.

Una figura migliore di queste, è quella della Vergine dipinta sulla parete che sta a sinistra di chi entra, nella quale è degna di nota la forma svelta. Sta essa seduta su di un guanciale: con la mano alza delica-

discernere, perchè affatto cancellato. Sotto a questo, leggevansi, secondo quanto riferisce il Ricci, le parole: «nel Mese di Gennaro». (*Memorie*, vol. I, pag. 198).

Dove non è scomparso, il colore è offuscato dal tempo.

Il Ricci (op. cit., pag. 187) ritiene siano di Lorenzo gli affreschi nella cripta del convento dei Cistercensi in San Severino, con storie tolte dalla vita di Sant'Andrea. Da ciò che ne rimane sembra non abbiano alcuna somiglianza con quelli di Urbino. Il Ricci (ivi, pag. 198) ricorda anche alcuni affreschi, parimenti di Lorenzo, in Santa Maria della Pieve in San Severino, ora perduti.

tamente il velo di cui è coperto il Putto che le dorme in grembo: graziosa idea, resa peraltro in parte male pel tipo brutto del Bambino, secondo la maniera degli artisti di Gubbio. La testa allungata della Vergine e le sue fattezze sottili e sofferenti, la chioma ondeggiante, ed il velo ricamato in oro, richiamano subito alla mente quelle tavole che, secondo la tradizione, sarebbero state dipinte dall' Angioletto, e la scuola di Gentile da Fabriano. Il colore soave e armonicamente smagliante, i contorni minuti e precisi e la finitezza meticolosa dei particolari, sono migliori di ciò che la mano di Ottaviano Nelli sapesse fare. [1]

[1] Sul lembo inferiore della Crocefissione leggesi: « Anno domini MCCCCXVI de XVIII Julii Laurentius de Santo Severino et Iacobus frater eius hoc opus fecerunt ».

Le figure di essa sono di grandezza naturale.

La parete che trovasi a destra di chi entra, è divisa in due ordini: nel più alto è figurato l'Angelo veduto da Zaccaria; la Salutazione; la Nascita di San Giovanni; Zaccaria che ne scrive il nome; la Circoncisione, ed un'altra storia nella quale Zaccaria prende per la mano la Vergine alla presenza d'Anna genuflessa. Quest' ultimo lavoro non manca di sentimento, ma la testa della Vergine fu restaurata. Si avverte una certa grazia nelle figure della Salutazione, le vesti delle quali sono conformi allo stile di Gentile da Fabriano. Il San Giovanni bambino nella storia della Circoncisione ha del deforme, privo com' è anche del collo.

Nell' ordine inferiore di questi dipinti, vedesi San Giovanni che rimprovera Erode a cavallo. È questo un affresco molto danneggiato, in cui le forme deboli del Battista sono in contrasto con quelle migliori delle altre figure, alcune delle quali, come fu detto, sono ritratti di tipo meno spiacevole e coloriti con garbo e verità.

A questo affresco segue il Battesimo, ove notansi nudi con forme meschine. L' Eterno che guarda in basso è nient'altro che una caricatura, e sono una curiosa e strana fantasia le foglie degli alberi foggiate a guisa di conchiglie, da cui escono teste di cherubini.

Nella Predicazioue di San Giovanni si riscontra di nuovo un ravvicinamento allo stile di Gentile da Fabriano.

Gli affreschi dipinti sulla parete con la porta, sono in parte

Lorenzo e Jacopo[1] furono due buoni artisti della Scuola umbra, seguaci della loro arte paesana, noncuranti di novità e dei miglioramenti introdotti dalle altre Scuole, e ignoranti delle leggi essenziali dell'arte, ma pure non intieramente privi di sentimento.

È malagevole dire quale influenza possano aver esercitato le loro opere sugli artisti d'Urbino. È possibile che la grazia, di cui non erano del tutto prive, siano state studiate da Giovanni Santi, ma invano si cercano tracce di ciò nei suoi lavori.[2]

Questo imperfetto svolgimento dell'arte della pittura nell'Umbria, fu continuato da un altro Lorenzo, pure di San Severino, nei cui lavori si rivelano cambiamenti compiutisi nel decorso del tempo, prima di tutto nella espressione delle figure, e quindi nel disegno, nel carattere, nel panneggiamento, e soprattutto nel metodo tecnico della tempera. Questo artista è l'autore di tre dipinti, due dei quali portano il suo nome e la data del 1481 e 1483, l'ultimo il solo suo nome.

Pitture in Pausola Sarnano e nella Gall. Naz. di Londra.

Il primo di questi dipinti si conserva nella sagrestia di una chiesa in Pausola presso Macerata,[3]

perduti, ed in parte nascosti da una galleria. Degli affreschi nella parete a sinistra di chi entra, alcuni soffersero danni dai restauri, altri furono interamente ridipinti.

[1] Delle opere di Jacopo abbiamo soltanto le seguenti notizie.

Nella sagrestia dell'Oratorio si conservano due stendardi, uno dei quali, rappresentante la Predicazione di San Giovanni, è quasi tutto ridipinto; nondimeno vi si nota uno stile simile a quello degli affreschi. L'altro col Salvatore crocefisso, è danneggiato come il primo e presenta caratteri simili ad esso.

[2] Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*, pag. 4.

[3] All'Amatrice di San Pietro e Paolo, sagrestia.

Il quadro d'altare è con tre cuspidi. Nel centro si vede la Vergine col Putto e quattro Angeli a' lati, e ai lati i Santi

e il secondo (un affresco) nella chiesa collegiata di Sarnano.[1] Il terzo, cioè una tavola, stava originariamente nella chiesa di Santa Lucia in Fabriano, ed ora è nella Galleria Nazionale di Londra.[2]

Questi dipinti sono condotti nella maniera del Crivelli, le cui opere si trovano sparse in tutte le città di questa parte d'Italia, e, malgrado i loro scorci, hanno del sentimento religioso, che si nota pure nelle opere dell'Alunno.

In altre pitture della maniera di Lorenzo « Secondo » (secondo che la scritta da lui posta alla tavola rappresentante lo Sposalizio di Santa Caterina, che, come abbiamo accennato, è nella Galleria Nazionale di Londra, ci autorizza a chiamarlo), si nota che le

Giovanni Battista e Maria Maddalena. Nelle cuspidi vedesi un Ecce Homo in mezzo ad un Santo e ad una Santa. Sul gradino del trono ove siede la Vergine leggonsi le parole: « Opus Laurentii de San Severino, 1481 ». Al disotto, in una scritta è detto che la pittura fu ordinata da Gentile e Giovanni Marini. La tempera è scarsa, dura, e punteggiata. Però il quadro è ben conservato.

[1] Questo affresco ha l'apparente forma di tabernacolo, nell'arco del quale vedesi la Madonna seduta in trono col Bambino Gesù e ai lati i Santi Martino e Giovanni Battista, oltre un abbate genuflesso presso quest'ultimo. In alto è l' Eterno, con tre Angeli per parte, ed altre sei figure d'Angeli stanno similmente sopra la Madonna. Negli angoli sono figurati la Vergine e l'Angelo della Nunziata; ai lati San Sebastiano, con un confratello inginocchiato ai suoi piedi, e San Rocco. Sopra ogni figura, v' è un Angelo. Questa pittura ha la seguente scritta: « hoc opus fec. fieri Antoninus Botius abas de Sarnano pro ejus anima, et domini Guglielmi Franciga sub anno domini 1483. Laurentius Severinus pinxit ».

Nella sagrestia della medesima chiesa si conservano le parti di un quadro d'altare, con tondi a doppia cuspide, nei quali vedonsi le figure dei Santi Pietro, Paolo, Benedetto e Biagio, molto danneggiate e simili ad una caricatura dell'Alunno.

[2] Galleria Nazionale di Londra, num. 249. La tavola rappresenta lo Sposalizio di Santa Caterina da Siena e San Demetrio di Spoleto genuflesso, a sinistra. Porta la scritta: « Laurentius II. Severinas pisit ».

invenzioni dell'Alunno non sono soltanto imitate, ma poste, per così dire, in caricatura. Ciò può dirsi a buon dritto a proposito della Madonna col Putto della chiesa di Sant' Agostino in San Severino,[1] della Concezione che è nella Confraternita di San Francesco in Matelica,[2] della Madonna con Santi, nella detta chiesa di San Francesco,[3] e in quattro Santi nella chiesa di Santa Teresa, pure in Matelica.[4]

Madonna in S. Agostino, di S. Severino, la Concezione e la Vergine in S. Francesco a Matelica.

Il peggior dipinto di questo genere è un grottesco Incontro di Sant' Anna e San Giovacchino nel Duomo di Nocera.[5]

Incontro di S. Anna e S. Gioacchino, in Nocera.

[1] La pittura con fondo dorato è nel vestibolo della chiesa. Le figure sono di grandezza naturale e rappresentano la Vergine in trono col Putto, due Angeli, San Giovan Battista ed un Vescovo (uno per parte). Danneggiata è la veste azzurra della Vergine. L' insieme è dipinto con leggiero colore a tempera, e ricorda la maniera dell'Alunno.

[2] Sant'Anna tiene due fantocci sulle ginocchia, figuranti forse la Vergine bambina e Gesù. Ai suoi lati sono i Santi Sebastiano e Rocco; disopra v' è un Ecce Homo in mezzo alle figure (metà del vere) di San Michele e San Domenico. Il dipinto è molto danneggiato, e diviso verticalmente da una fenditura. Molto del colore è caduto e la veste della Vergine fu rifatta.

[3] Sono figurati la Vergine col Putto, quattro Angeli (uno dei quali porge dei fiori al Bambino) fra i Santi Francesco e Bernardino. In ciascuno dei pilastri che sono ai lati, veggonsi due figure (metà del naturale) di Santi ed un Angelo. Quattro storie ha la predella, le cui tavole esterne sono colorite con una figura genuflessa metà del vero. Il dipinto meglio conservato del precedente, è un miscuglio della maniera di Lorenzo e dell'Alunno.

[4] Sono rappresentati i Santi Severino e Caterina e sopra ad essi il profeta Daniele. Il Battista in colloquio con un monaco (che ha gli occhiali) ed Elia. Fondo dorato; le figure grandi al naturale.

[5] Sopra ai Santi Giovacchino ed Anna stanno l' Eterno, la Vergine e due Angeli. Nella cornice sono dipinti altri Santi, di grandezza metà del vero.

Si hanno documenti che provano come Lorenzo di San Severino dipinse un' ancona a Monte Milone, nel 1496. Secondo il Ricci, questa pittura rappresentava Sant' Antonio da Padova, la

La Madonna a Recanati e la Vergine a S. Ginesio.

L'elenco di queste pitture di terzo ordine, può considerarsi completo se si faccia menzione di una Madonna, d'aspetto sgradevolissimo, che trovasi nella sagrestia del Duomo di Recanati, eseguita da Lodovico de Urbanis di San Severino,[1] e del quadro rappresentante la Vergine col Putto e Martiri conservato nella chiesa degli Zoccolanti di San Ginesio, condotta da Stefano di San Ginesio.[2]

Vergine col Putto, ed Angeli. V'era scritto: «Lauret. Sevaei A. S.», oltre la data del 1496. (Ricci, *Memorie*, op. cit., vol. I, pag. 202).

Il medesimo scrittore aggiunge in nota, che un'altra pittura assai danneggiata, rappresentante la Vergine fra due Santi vestiti da vescovi, stava nella chiesa di San Francesco della Scala, della cui scritta appena poteva leggersi: «....enzo Severin.... feci .... M .... 81».

Rimangono inoltre documenti che provano aver Lorenzo dipinto anche una «Giustizia» in San Severino nel 1478, alcune insegne per la porta del Mercato nel 1481, ed una figura del Beato Iacopo della Marca nel 1482. (Vedi Ricci, *Memorie*, op. cit., vol. II, pag. 130).

[1] Nel centro di questo dipinto stanno la Vergine col Putto e dieci Angeli; ai lati, San Benedetto e San Sebastiano. Le cuspidi a losanga contengono un Ecce Homo fra la Vergine e l'Angelo della Nunziata. Nei pilastri sono due Angeli e quattro figure di Santi metà del vero. Negli scompartimenti della predella vi sono il Martirio di San Sebastiano e due altre storie, oltre quattro Profeti nei pilastri intermedii.

Questa brutta pittura che è un miscuglio delle maniere dei pittori di San Severino, dell'Alunno e del Crivelli, ha la scritta: «Opus Ludovico de Urbanis de Sāto Severino».

Il Ricci ci dà molte notizie di questo pittore, che fu console in San Severino nel 1488 e 1493, e che nel 1466 ebbe una lite con un suo fratello pittore (*Memorie*, op. cit., vol. I, pag. 221). Lo stesso Ricci descrive anche un'ancona del 1463 condotta dal medesimo pittore in Santa Maria delle Grazie in San Severino.

[2] In questo pittore si nota lo stesso miscuglio di maniere già avvertito nelle pitture di Lodovico. Il quadro d'altare rappresenta la Vergine col Putto (il quale è una copia tratta dal Crivelli) fra due Santi in veste vescovile e i Re genuflessi Rocco e Sebastiano. I contorni sono angolosi e gli ornati secondo la maniera del Crivelli. Sul gradino del trono leggonsi le parole: «Hoc opus factum fuit tempore dñi Johannis abatis, añō dñi 1492. Stephanus d̄ Sc̄o Ginesio p».

È necessario ora discorrere di due pittori di Camerino, Giovanni Boccati e Girolamo di Giovanni, che furono artisti forse migliori di quelli di San Severino.

La città di Camerino non offriva campo sufficiente all'esercizio dell'arte, ond'è che Giovanni Boccati non rimase per lungo tempo nella sua città natale. Nondimeno, dai dipinti, indubbiamente autentici, che furono da esso condotti verso la metà del secolo, possiamo argomentare che gli appartengano anche quella Vergine seduta in trono, con Angeli che spargono fiori, e quel San Bernardino che predica dal pulpito, conservati nel monastero di San Francesco in Camerino.[1]

La Vergine in S. Francesco di Camerino.

Ci fu subito la domanda del Boccati per essere accettato nella Corporazione degli artisti in Perugia l'anno 1445;[2] ma sembra che assai limitati fossero i suoi successi in arte.

Un suo concittadino lo richiese nel 1446 d'una Madonna coll'intento di farla acquistare dalla Confraternita dei Disciplinati di San Domenico.[3] È essa una pittura a tempera calda, con toni di tinta grave e levigata come smalto.

La Vergine nella Gall. comun. a Perugia.

La Vergine è seduta in trono col Putto: due Angeli le stanno ai lati, dentro un edificio di pietra, intorno al quale si vedono in piedi dei Serafini. I Santi Domenico e Francesco presentano due fratelli della Confraternita inginocchiati. Seguono

[1] La tavola su cui il dipinto fu eseguito è danneggiata da una fenditura. Il fondo è dorato.

[2] Il Ricci la pubblica per disteso. (*Memorie*, op. cit., vol. I, pagg. 199-200).

[3] Mariotti, *Lett. Pitt.*, op. cit., pag. 68. La pittura che fino a qualche tempo fa trovavasi nella detta Confraternita, fu trasportata in Perugia, e fa ora parte di quella Galleria comunale.

i Santi Ambrogio e Gerolamo, Gregorio ed Agostino. Una ghirlanda di rose posa sul capo della Vergine, e il Bambino lascia che un cane da lui tenuto col guinzaglio, gli lecchi una mano. In distanza, ai lati, si scorgono degli Angeli in mezzo a vasi e a festoni, dietro ai quali stanno alberi ed arbusti ricchi di fronde e di fiori. La predella ha storie tolte dalla Passione di Nostro Signore. [1]

La figura di Maria ha il collo lungo e la vita snella, mani piccole, il viso con capelli ai lati ad angoli acuti, e le figure degli Angeli sono di carattere umbro, e dimostrano come il Boccati studiasse i modelli di Gubbio e di Fabriano, prendendo molto della maniera senese. Essi ricordano altresì un altro stile, quello di Bartolommeo di Tommaso e dell'Alunno, i rappresentanti dell'arte di Foligno, la quale, specialmente per opera di quest'ultimo, assurse a dignità di Scuola indipendente sullo scorcio del secolo decimoquinto, sostituendosi alle più antiche che avevano fatto il loro tempo.

Notevole in questa Scuola è l'essersi assimilati i caratteri propri della maniera di Benozzo Gozzolo, il quale divide così, sebbene in grado minore, con

[1] Questa ancona ha molto sofferto. La figura di Sant'Ambrogio, parte di quella di San Gerolamo, e tutto il paese dietro a lui sono rifatti. Il manto azzurro della Vergine e le parti delle vesti d' altre figure sono parimenti nuovi. Il colore s' è offuscato pei restauri.

La predella che si trova staccata dal quadro, rappresenta la Cattura (che ricorda la maniera di Domenico Bartoli), la Crocefissione (che ricorda quella di Piero della Francesca in alcune figure), i Santi Tomaso d'Aquino e Pietro martire. Una processione di donne in atto di salire al Calvario è tutta di maniera senese. Sull'estremità si legge: « Opus Johis Bochatis de Chamereno ». Sul gradino del trono della Vergine, v' è la data 1437. Anche la predella fa ora parte della Galleria comunale di Perugia, ed è contrassegnata del numero 5.

Piero della Francesca, l'onore d'avere introdotto nella Scuola umbra gli elementi di quella fiorentina. Ma Giovanni Boccati non solo ricevette di seconda mano da Benozzo tali elementi, ma seguì alcuni degli errori in cui era caduto il maestro del Borgo San Sepolcro. Nel quadro d'altare della chiesa di San Domenico il suo Bambino Gesù ha un aspetto di vecchio e forme quasi lignee come quelle di Piero della Francesca. [1]

Il Boccati è un artista di second'ordine, che malgrado subisse l' influenza delle Scuole senese, umbra e fiorentina, non seppe avvantaggiarsene. La grazia della Scuola umbra tende nelle sue opere all' esagerazione volgare; la singolarità degli abbigliamenti della Scuola senese diviene in lui quasi grottesca; non sa seguire l'accuratezza della Scuola fiorentina nel disegno, e pare non abbia alcun sentore della prospettiva. Contuttociò, ebbe notevoli successi in Perugia. La Galleria pubblica di quella città conserva due sue Madonne con Angeli [2] ed al-

Pitture in Perugia, Orvieto e Roma.

[1] Sono degni di nota : i capelli corti ricciuti, il ventre che si protende in avanti, le labbra sottili, la bocca aperta che lascia scorgere i denti; la grottesca veste corta attillata degli Angeli, e i loro lunghi colli, oltre, in generale, i volti rugosi delle figure. Anche i panneggiamenti sono notevoli per la frequenza delle linee dirette e ad angoli spezzati.

[2] Una di queste Madonne (num. 21) sta seduta in trono a guisa di tabernacolo, in atto di pregare adorando il Bambino che le sta disteso in grembo. Sei Angeli stanno suonando degli strumenti e cantando. Un Angelo col liuto nella sinistra; un secondo batte il tamburo sul davanti, a destra, e gli altri colgono fiori. Il Salvatore si trastulla con un uccellino : ha le forme lunghe, angolose e meschine. Il colore è ben fuso, ma poco gradevole e rossiccio nelle tinte delle carni, che sono alterate dalle vernici.

La seconda delle dette Madonne (num. 70) è in atto di porgere il seno al Bambino, mentre alcuni Angeli offeriscono fiori, ed altri di faccia seduti suonano strumenti. Le vesti sono ornate con molta profusione.

tri suoi dipinti furono eseguiti per patroni di Orvieto[1] e di Roma.[2]

Nelle opere di Girolamo di Giovanni Camerino, che generalmente fu creduto figliuolo di Giovanni Boccati, si notano altre tendenze e caratteri. Il solo lavoro pittorico che porti il suo nome, è quello della chiesa di Santa Maria del Pozzo in Monte San Martino presso Fermo. In esso si scorgono le tracce dello stile del Boccati, di Matteo di Gualdo e del Vivarini.

Pittura in S. Maria del Pozzo a Monte S. Martino.

Il Moschini lesse il suo nome registrato nella Corporazione degli artisti in Padova, sotto la data del 1450;[3] ma Girolamo seguì le tradizioni del suo luogo natio, e così poco prese della Scuola padovana quanto ne presero i Vivarini, le pitture dei quali non sono rare nelle Marche, dove gareggiano con quelle del Crivelli.

Il quadro d'altare di Monte San Martino porta la sua sottoscrizione. Fu condotto a termine nel 1473, e rappresenta la Madonna col Putto, quattro Angeli, e i Santi Tomaso e Cipriano. Girolamo ha i medesimi difetti che si vedono nelle opere di Giovanni Boccati e di Matteo di Gualdo. La Madonna di Gi-

[1] Cappella privata di Casa Pietrangeli in Orvieto. Tavola. La Vergine col Putto fra i Santi Savino, Giovenale, Agostino e Gerolamo; vi sono Angeli che offrono fiori, o seduti, in atto di suonare strumenti. Questa pittura ha alquanto sofferto (la testa della Vergine è ridipinta). Ha il fondo dorato. Non è sottoscritta dal pittore, ma porta la data del 1473.

[2] Roma, proprietà di Monsignor Badia. Due tavole oblunghe col colore della superficie a smalto rilevato, rappresentanti San Paolo l'Eremita e San Cristoforo. Vengono attribuite a Piero della Francesca, ma sono probabilmente di Giovanni Boccati.

[3] Moschini, *Dell' Origine e delle vicende della pittura in Padova* (MDCCCXXVI. Tipografia Crescini), pag. 24.

rolamo ha la testa tonda su di un collo sottile; il Putto manca di grazia.

Il Salvatore crocefisso, pianto dalla Vergine e dall' Evangelista, adorna la cuspide centrale; è ossuto e con lineamenti senili, ma con forme di bella proporzione. La maniera del Vivarini si mostra nella tempera smorta, insipida e alquanto secca; nei contorni, e nel modo di rendere le forme e i partiti dei panni. [1]

S. Girolamo nella Racc. Vinci in Fermo.

La pittura rappresentante un San Gerolamo, che appartiene al cav. Vinci di Fermo, ha assai più dello stile padovano. Ma quest' opera non può essere con certezza attribuita a Girolamo: è una figura condotta con diligenza, ed eseguita di pratica con molto colore e con tinte rossiccie nelle carni. Ricorda la maniera di Matteo da Siena e di Bono Ferrarese, discepolo del Pisanello e seguace del Mantegna. [2]

Non faremo congetture sull' affinità che si scorge fra la maniera del Boccati e quella di Girolamo, ma quest' ultimo imitò l' arte dell' altro; e sebbene tale arte non fosse per sè graziosa, nondimeno è im-

[1] Nei medaglioni dei triangoli sovrapposti alla tavola centrale sono figurati la Vergine e l'Angelo della Nunziata. San Tommaso ha in mano la cintola e sta in atto di leggere. Sotto alla figura della Vergine sta scritto: « Jeronimus Johañis de Camerino depinsit MCCCCLXXIII ».

Nelle cuspidi laterali sono l'Arcangelo Michele che pesa le anime (figura caratteristica simile ad una del Vivarini), e San Martino che divide il suo mantello, accompagnato dai Santi Pietro e Paolo nei medaglioni delle cuspidi. Il manto della Vergine è danneggiato, ed ha sofferto il collo di San Tommaso.

[2] San Gerolamo sta genuflesso e si percuote il petto dinanzi al Crocefisso. Sono presso a lui il cappello cardinalizio ed il leone, e i sandali sono abbandonati per terra. Un orso lecca una zampa del leone dietro al Santo a destra. Il paese figura una roccia su cui s'apre una grotta, e a sinistra, in fondo al paese, vedonsi una città e l'orizzonte.

portante per lo storico, per l'influenza che essa ebbe nelle Marche verso Ascoli, e per lo studio dell' influenza esercitata nell' arte padovana e veneziana. Lo studioso può esaminare i frammenti di pittura che si conservano nella sagrestia di Sant' Agostino in Monte San Martino, [1] e del quadro processionale che trovasi nella cripta della chiesa di Sarnano; [2] ma noi dobbiamo passar oltre ed esaminare gli artisti di Gualdo Tadino.

In Gualdo Tadino lavorava Matteo, pittore somigliante nella composizione e nell' esecuzione a Giovanni Boccati, ma con tendenze maggiori che questo non avesse nel cercare di mantenere lo stile della Scuola umbra, che doveva giungere all' eccellenza col Perugino. Non può tuttavia negarsi che fu un artista debole, imitatore di Lorenzo da San Severino. Egli inclinava peraltro verso la prossima Scuola di Foligno.

Non si ha ora in Gualdo Tadino una sua tavola autentica. Viene affermato che n' esisteva una, con la data del 1462, ora perduta. La sua maniera si desume dalle seguenti pitture: Sant' Anna che insegna a leggere alla Vergine; la Madonna con Santi; la Nunziata nella chiesa di San Francesco in Gualdo, [3] e la Madonna nel duomo pure in Gualdo. [4]

Pitture in S. Francesco e nel duomo di Gualdo.

[1] Vi è un pinnacolo in cui è figurato il Salvatore crocefisso fra la Vergine e l' Evangelista Giovanni, condotto secondo il medesimo stile dell'ancona già descritta.

[2] Da un lato è rappresentata la Nunziata (con la testa della Vergine in parte distrutta), e dall' altro il Redentore crocefisso fra la Vergine e San Giovanni, molto diminuito di colore. Tavola, su fondo dorato.

[3] Tutte le pitture citate si conservano nel coro della detta chiesa, e sono di pochissima importanza.

[4] Il quadro rappresentante la Madonna, è collocato in alto sull' altar maggiore.

Un trittico, molto danneggiato, attribuito a Matteo, si af-

Un affresco di sua mano sta in una cappella deserta sulle colline nei dintorni di Gubbio, ed è appellata Santa Maria della Cieca presso Sigillo. Sulle pareti interne di essa cappella è figurata la Vergine col Putto, che ha un cane fra le braccia, ed una Vergine della Misericordia. Sopra un pilastro presso a quest'ultima figura leggonsi alcune sillabe del suo nome.[1]

Affresco in S. Maria della Cieca presso Sigillo.

Una leggera tinta rossiccia a tempera sul fondo verde, ombreggiato conseguentemente in verde, e punteggiata nelle luci, forma i toni delle carni nella prima di queste Madonne. Il volto oblungo e quadrato della Vergine sembra modellato dai Sanseverini: uno sforzo per esprimere la grazia, i panneggiamenti avviluppati, il contorno sottile, la profusione degli ornamenti e il colore, dimostrano il carattere umbro del pittore.

Nella seconda di queste pitture, la figura della Vergine è simile per lunghezza e sottigliezza a quelle di Giovanni Boccati. Invece gli Angeli che sostengono il manto, possono confondersi, tanto sono simili, con quelli del Fulginate, di Bartolommeo di Tommaso, o dell'Alunno.

Belle teste di figure muliebri con graziose acconciature sporgono di sotto al manto e si avvicinano,

ferma essere a Nociano, luogo posto a circa due miglia da Galdo. Una Vergine fra i Santi Rocco e San Sebastiano trovasi in San Pellegrino, tre miglia discosto da quella città. La testa della Vergine, in quest'ultimo quadro, è stata danneggiata dalle candele, ma alcune figure della cuspide sono giudicate degne d'essere conservate.

[1] « Ma .. eu . pin ... su ... MD .... »: probabilmente « Matteus pinxit sub anno », ecc.

Sopra la stessa parete v'è dipinta una Concezione, la più difettosa di tutte queste pitture. Il Putto non è che una caricatura di quello simile eseguito da Bartolommeo di Tomaso.

sebbene non molto, a quelle di Piero della Francesca nella sua Vergine della Misericordia in Arezzo. Colpisce il fatto che questi due artisti, i quali ebbero ambedue origine umbra e furono diligenti nell' esprimere le loro invenzioni, giunsero a così diverso grado di perfezione nell' arte loro.

Pitture nella cappella di S. Maria in Campis presso Foligno.

Ma l' arte di Matteo ci presenta un' ulteriore affinità con quella di Giovanni Boccati, nelle pitture d' una cappella detta Santa Maria in Campis presso Foligno, a decorare la quale concorsero due o tre diversi artisti, che risentirono l' influenza di Benozzo Gozzoli nel prossimo Montefalco. Comunque sia, se v' ha qualche dubbio sulla parte presa in quei dipinti da Matteo, il suo nome autentica un affresco che trovasi in una cappella della chiesa di Santa Caterina, o, come è comunemente chiamata, dei Santi Antonio e Jacopo d' Assisi, la maggior parte dei quali affreschi fu condotta da Pietro Antonio, aiuto di Benozzo.

Affresco ed altre pitture in S. Caterina a Assisi.

In tutta la parete di fronte all' ingresso è finto un colonnato, nel centro del quale è rappresentata la Vergine seduta in trono, con alcuni Angeli. Due di essi stanno seduti in faccia allo spettatore, e suonano degli strumenti. San Giacomo e Sant' Antonio ritti ai lati, hanno ciascuno appresso un Angelo con candeliere in mano. Sopra è dipinto un fregio a festoni fermato con teste di Cherubini: la Vergine e l' Angelo della Nunziata stanno l' uno di faccia all' altra, divisi da una finta finestra. Un cane, simbolo forse della fedeltà, è presso alla Vergine.

Non può negarsi la stretta affinità di questa pittura con la scuola di Gubbio. La figura di Sant' Antonio non è che una brutta contraffazione di quella di Guido Palmerucci; ma i volti meschini e

le forme difettose, vestite con panneggiamenti rigidi e spezzati imitano i deboli lavori di Giovanni Boccati; mentre la Nunziata ricorda, per quanto da lontano, la maniera di Piero della Francesca nelle opere della Galleria di Perugia. Il color mattone delle carni è singolarmente poco grazioso. La data del 1468 che precede il nome dell'artista dipinti in una finta pergamena fermata ad unc dei pilastri, ci fa conoscere quando e da chi fu condotta questa debole pittura. [1]

Nè essa è la sola eseguita da Matteo di Gualdo per ornare la cappella. Suoi sono pure gli Angeli dipinti nelle tavole, sotto al tetto che protegge la facciata della cappella, e suoi altresì i frammenti rappresentanti il Salvatore in gloria che stanno al disopra, e le figure dei Santi Giacomo e Antonio presso la porta maggiore. [2]

Pitture in S. Francesco e nella galleria di Perugia.

Le altre opere del nostro pittore sono: una Vergine col Putto nella sagrestia della chiesa di San Francesco in Perugia: un San Gerolamo ed un San Paolo riuniti che trovansi nella Galleria di quella città. [3]

[1] La scritta è la seguente: «hoc opus factū fuit sub āno dni mle quatrigetesimo sesagesimo octavo die primo junij. Macteus de Gualdo pinsit».

[2] Queste pitture sono molto danneggiate, e il colore, per quanto se ne può giudicare, è scuro e grave di tono. Le figure paiono mummie.

[3] Sul gradino del trono della Vergine leggesi: «hoc opus fecit fieri Lucas Albertus domī Francisci p̄ aia Micheline». Il fondo dorato del centro e delle tavole laterali conservate nell'Accademia, furono ridipinte di giallo. Queste due pitture sono ora riunite e trovansi nella Galleria comunale di Perugia. Portano i numeri 91, 2, 3.

Dobbiamo aggiungere a questa nota la tavola (num. 122) della Galleria di Perugia, rappresentante la Vergine col Putto ed il Battista, la quale può forse essere opera di Matteo, e due

Abbiamo già detto quanto affine fosse la maniera di Matteo di Gualdo con quella di Bartolommeo di Tommaso da Foligno. Bartolommeo fu un artista educato alla scuola umbro-senese, che fiorì nella prima metà del secolo XV. Le sue opere importano non tanto per il loro pregio artistico, quanto perchè vi si scorgono i caratteri seguìti più tardi dall' Alunno.

Vergine in S. Salvatore di Foligno.

« Messer Rinaldo di Corrado Trinci, ultimo Signor di Foligno, creato priore di questa colligata l'anno 1430 fece dipingere la presente tavola colla sua immagine posta a piè della sedia di M. V. da Bartolommeo di Tommaso pittore della stessa città ».

Questa scritta moderna si legge sulla cornice d' una pittura, conservata in San Salvatore di Foligno, che rappresenta la Vergine col Putto circondata da piccoli Angeli, e adorata dal Trinci ultimo « Signor di Foligno », dipintovi alla maniera delle miniature, di grandezza metà del vero.

San Giovanni Battista ed un altro Santo stanno ai lati, e due più piccoli personaggi canonizzati (una figura virile ed una muliebre) sono dipinti in due pinnacoli trasportati altrove.[1] Ma noi crediamo che la scritta surriferita sia una riproduzione di quella originale.

Questo pittore umbro che senza questa notizia sarebbe rimasto molto probabilmente affatto ignoto, fu un artista disposto a seguire gli ammaestramenti lasciati nelle loro opere dagli artisti umbri e senesi,

storie della vita di San Francesco su fondo dorato, che si conservano nei Gabinetti della Galleria di Monaco (num. 565), attribuite ad Antonio Pollajolo.

[1] Il Rosini ci dà un disegno del quadro. Vedi op. cit., vol. III, pag. 34.

che avevano tolto ad imitare Taddeo Bartoli e Domenico di Bartolo.

Nel volto pieno, nella sopracciglia arcuate della lunga e rigida figura della Vergine, nella vita corta, nelle braccia e nelle mani sottili ed affilate, si scorgono i primi indizi della soavità umbra, notevole in tempo posteriore nelle opere dell' Alunno; dell'aspirazione alla grazia manifesta nelle pitture del Boccati e di Tatteo da Gualdo; dei lineamenti male scelti delle loro figure e dei panneggiamenti che le ricoprono.

Le figure degli Angeli della medesima maniera somigliano quasi del tutto quelle dell' Alunno, mentre la forma sgraziata e quadrata della figura del Putto, le carni rugose e le figure piccole dei Santi dimostrano l' ostinazione del pittore nel seguire i vecchi tipi della Scuola senese, ai quali si attenevano gli artisti delle città di minore importanza in questa parte d' Italia.

Il tempo e l' incuria han fatto diventare grigi ed appannati i toni delle tinte, e ciò rende meno sicuro il giudizio del critico; ma dall' insieme della pittura è nondimeno possibile giudicare l' autenticità d' altre pitture, parimenti condotte da questo artista.

Pitture in S. Salvatore, in S. Domenico ed in S. Caterina a Foligno.

A Bartolommeo debbono infatti attribuirsi il dipinto rappresentante la Fuga in Egitto che sta sulla facciata di San Salvatore, presso all' altar maggiore; una Vergine (mutilata) col Putto e Santi nella chiesa di San Domenico,[1] ed un rozzo affresco rap-

[1] Il Putto tiene in mano un uccellino ed una pergamena accennati dalla Vergine. Il gruppo è sotto un finto arco. Possono vedersi ancora dei frammenti d' aureole di Santi, più in basso, sempre sulla stessa parete. Tutto è molto danneggiato.

presentante una storia della vita di Santa Barbara, che è nella chiesa di Santa Caterina in Foligno.[1]

Pitture nella cappella di S. Maria in Campis presso Spoleto.

Nel frattempo Benozzo Gozzoli dimorava in Montefalco, e il suo valore destava l' emulazione negli artisti umbri. L' anno 1452, fu costruita da un signore di Foligno una cappella poco lungi dalla detta città, sulla strada che conduce a Spoleto, ed alla quale fu dipoi dato il nome, anch'oggi conservatole, di Santa Maria in Campis.[2] Le pareti di essa cappella furono ornate d' affreschi, de' quali ci rimangono questi soggetti: la Nunziata con due Santi sotto di essa; Pietro salvato dalle acque, con l' ordinatore genuflesso nell' angolo a destra; una grande Crocefissione, con gruppi di fedeli dietro all' altare rivolti allo spettatore.[3] Questi dipinti mostrano che la mano del pittore non era molto abile: fu esso probabilmente Matteo da Gualdo o Pietro Antonio, aiutato forse dallo stesso Alunno. Il nome di Pietro Antonio ci è suggerito dal saperlo nato in Foligno e discepolo di Benozzo.

L'affresco fu staccato dalla parete e collocato in una delle stanze del Municipio di Foligno.

[1] Una lunga scritta termina con la data del 1449, ma non porta il nome del pittore. Fecero eseguire l'affresco le monache del convento in memoria d'una monaca del loro Ordine.

Sotto alla storia di Santa Barbara, è figurata la Vergine col Putto e due Angeli, i quali si appoggiano ai pilastri che sostengono la nicchia. Più oltre, vedesi Sant' Antonio con una monaca in atto di preghiera dinanzi a lui.

[2] Un' iscrizione posta sulla parete esterna della cappella presso alla porta che fu più tardi murata, quando l' edificio cessò di essere dedicato al culto, ci dà le notizie suaccennate. In essa si legge: « Pietri de Cola dalle Casse la fe fare questa cappella MCCCCLII ».

[3] Fra i soggetti figurati nel resto della parete, sono San Cristoforo e quattro figure quasi interamente perdute. La vòlta della cappella era originariamente azzurra con stelle. Le figure del Cristo nella Crocefissione, e di San Pietro salvato dalle acque si mostrano più deboli delle altre.

Gli affreschi summentovati ci mostrano chiaramente che il loro autore imitò la maniera dell'operoso artista fiorentino, quale fu Benozzo. Non v'è dubbio che la Nunziata somiglia a quella condotta dal Gozzoli nella chiesa di San Fortunato, dipinta, come essa è, col solito colore rossiccio a tempera, con duri contorni e carico abbondantemente di tinta; mentre le figure dei Santi e specialmente di quelli in basso (che sono più degli altri dello stile umbro) hanno la sveltezza e magrezza, ma con minori difetti, delle figure di santi di Bartolommeo di Tommaso. Quella di San Pietro è tolta dal mosaico in Roma di Giotto, compresi anche i venti che soffiano dagli angoli superiori, ed il pescatore sul lido. Possiamo argomentare che questa sia una imitazione eseguita da un pittore, che, come Benozzo, aveva appunto lasciato da poco Roma. La Crocefissione è invece un'imitazione di quella nella chiesa di San Francesco in Montefalco, sebbene le figure accessorie siano disegnate con forme mal reggentesi in piedi e deboli, e con la leziosaggine che è uno dei caratteri delle figure del Boccati, di Matteo e persino dell' Alunno.

Pitture in Foligno e in Assisi.

Non è raro riscontrare tale stile misto nelle proporzioni delle pitture, testè mentovate in Foligno. Ciò si scorge chiaramente in un importante affresco colla Nunziata, fuori del monastero del Popolo presso la porta di Ancona,[1] negli avanzi di una pittura rappresentante la Vergine col Putto e alcuni Santi fuori della porta del convento di Sant' Anna,[2] nelle

[1] È perduta la parte inferiore delle figure principali. La metà superiore di Santa Rosa, che sta a destra, è quasi distrutta da ciò che ne resta. Scorgesi peraltro l' imitazione della maniera di Benozzo.

[2] È pure perduta la parte inferiore di questo dipinto. La Vergine regge il Putto ritto sul suo ginocchio, in atto di be-

cui pareti interne Pietro Antonio condusse un dipinto rappresentante un San Francesco in atto di ricevere le stimmate.

Il tipo originariamente bello nelle opere dell'Angelico, peggiorato in quelle di Benozzo, va sempre più perdendo per causa degli imitatori. E ciò può dirsi non solo delle pitture di cui abbiamo or ora discorso, ma altresì di tutte quelle attribuite a Pietro Antonio: cioè quella rappresentante la Vergine col Putto fra Sante che vedesi sopra la porta maggiore del monastero di Santa Lucia, lavoro condotto nel 1471;[1] l'altra con lo stesso soggetto e la medesima disposizione che trovasi nel monastero di San Francesco in Foligno, segnata del 1499,[2] e finalmente quelle rappresentanti alcune storie della vita di San Giacomo nella chiesa dei Santi Antonio Jacopo in Assisi.[3]

nedire tenendo nell' altra mano il globo. Due Angeli sostengono un baldacchino; altri due ed altrettanti Santi stanno ai lati. Il fondo finge una balaustrata con ornamenti, sulla quale colgono fiori piccoli Serafini che sembrano di legno. Le figure sono rigide e senza movimento: hanno gli occhi rotondi, come nelle pitture del Sassetta. I contorni sono marcati ma il colore è chiaro e roseo.

[1] Una scritta moderna, ma rifatta sulle linee di una più antica, è così concepita: «Opus Petrus Antonius Mesastris de Fulginei pinsit. MCCCCLXXI». Le figure della Vergine e del Putto ricordano quelle di Benozzo: le Sante rappresentano Lucia e Clara. La vòlta dell' arco della lunetta è piena d'ornati, fra i quali veggonsi teste di monaci ed altre figure. Le aureole sono bellamente delineate come quelle dell'Angelico.

[2] Le figure sono di grandezza naturale. Ai lati della Vergine stanno San Francesco e San Giovanni Battista; più indietro, due Angeli alzano un panno. Manca metà di quello a destra, e diminuito è il colore nelle altre parti della pittura. È un'opera scura e rozza degli ultimi anni di Pietro Antonio. Ha la scritta seguente, che tra qualche tempo non si potrà più leggere: «Piet. Antonio pinsit. 1499».

[3] I soggetti qui dipinti sono gli stessi già da noi mento-

Queste ultime pitture, senza fallo eseguite nel medesimo tempo di quelle di Matteo da Gualdo (e cioè nel 1468) hanno maggiore energia di quelle condotte in tempo posteriore; e provano anch'esse, come del resto lo provano tutte le pitture murali di Pietro Antonio, che egli era un artista della Scuola umbra, la cui educazione aveva subìto l'influenza della Scuola fiorentina studiando le opere del Gozzoli. Nè si limitò ad imitare composizioni e tipi dal Gozzoli creati, o ad usare un leggero colore a tempera e contorni marcati e continui, o ad impiegare accuratamente i materiali che erano familiari ai seguaci dell' Angelico, o infine a diminuire quella eccessiva profusione di ornamenti usata dai pittori della Scuola umbra; ma volle perfino esagerare la rigidità delle figure che era già eccessiva nelle opere di Benozzo, senza riuscire ad infondere (come del resto doveva accadere ad un pittore d' ordine inferiore, qual egli era) alcuna espressione nelle sue figure rigide, meccanica ed imperfetta copia di forme ormai convenzionali.

vati nelle pitture condotte dal Palmezzano nella chiesa di San Biagio e di San Girolamo in Forlì.

Essi sono tolti dalla leggenda di San Giacomo. Sul forno dove gli uccelli arrostiti sono risuscitati dal Santo, leggonsi le parole: « Petrus Antonius de Fuligno pinsit ».

Nella pittura a destra di questa, nella quale è rappresentato San Giacomo che risuscita il giovane impiccato, furono aggiunte due figure da un artista di tempo posteriore, al quale sono forse anche da attribuire le figure rappresentanti San Giacomo e Sant'Ansano, nell'ordine inferiore delle pitture, che segue dopo questo di cui discorriamo; nella lunetta del quale ordine inferiore, vedesi l' Eterno apparire in una gloria di cherubini, con Angeli ai lati. Presso Sant'Ansano fu dipinto Sant'Antonio, da Pier Antonio.

Nella quarta parete si vedono alcune storie della vita di quest' ultimo Santo, e i quattro Evangelisti occupano gli spazi triangolari della vòlta.

Pietro Antonio visse fin sul finire del secolo XV, e forse qualche anno dopo. Egli non lavorò soltanto nel territorio di Foligno o d'Assisi, ma anche, per quel che ne pensiamo, oltre quei luoghi, in Narni, Trevi ed in altre città d'Italia. [1]

Pier Antonio fu vinto in eccellenza dal suo contemporaneo e conterraneo Niccolò Alunno di Foligno, il cui primo tentativo nel 1458 manifesta già una certa energica maturità. Sei anni prima di questa data, la cappella di Santa Maria in Campis era stata dipinta nel modo già descritto. Noi argomentiamo che l'Alunno abbia preso parte a quelle pitture, perchè l'influenza che indubbiamente esercitò Benozzo sugli artisti che ivi lavorarono, apparisce evidente, sia per ciò che riguarda la composizione, sia per lo spirito che anima quelle pitture, anche nei lavori eseguiti dopo da Niccolò.

Benozzo aveva fino ad un certo punto ereditato

[1] In una stanza (già refettorio) del convento di San Francesco di Foligno, vedesi una pittura con figure di grandezza naturale, nella quale sono rappresentati la Vergine col Putto e sette Angeli, molto danneggiata. È condotta secondo lo stile di Piero Antonio, e porta la data del 1486. Anche in San Domenico, pure in Foligno, v'è una Vergine col Putto, accompagnata da Angeli, da San Giovan Battista e da un altro Santo, che mostra i medesimi caratteri.

Nella lunetta della porta maggiore di San Girolamo di Narni è dipinta la Vergine col Putto fra i Santi Francesco e Gerolamo, attribuita allo Spagna, ma indubbiamente di mano di Piero Antonio. Del medesimo stile è l'affresco molto danneggiato rappresentante la Vergine col Putto, San Francesco, un altro Santo frate, e sei Angeli, sopra uno degli altari di San Martino di Trevi. Sopra un altro altare abbiamo pure un altro affresco molto danneggiato che rappresenta la Carità di San Martino; il quale affresco ricorda da lontano lo stile di Tiberio d'Assisi.

Della stessa mano sembra la pittura con San Francesco in atto di ricevere le stimmate, che vedesi sopra la porta della chiesa di San Girolamo, presso Spello.

dall'Angelico la sua mistica tenerezza e soavità, e il suo geniale sentimento religioso. Quando egli si recò nel territorio fulignate, vi trovò già formata una Scuola il cui principale intento nell'arte pareva quello di esprimere un soave sentimento di malinconia, di purezza e di rassegnazione. Era facile indovinare che questa tendenza della Scuola avrebbe finito coll'immedesimarsi il sentimento di Fra Giovanni.

L'Alunno diede corpo e forma più razionale all'espressione di modesta compostezza e di affetto materno nei tipi della Vergine, e di venerazione e di simpatia per gli Angeli. Solo per eccezione, espresse nelle figure dei Santi vita e mosse energiche. Tentò negli scorci di mostrare quelle qualità che fino allora scoraggiavano gli artisti del suo paese, e volle che il suo disegno fosse minuto e accurato.

La sua maniera umbra si mutò quindi e si migliorò per effetto degli ammaestramenti di Benozzo. Ma poichè questi non potè mai conseguire l'eccellenza in arte per difetto di buon gusto, per non aver mai saputo infondere nelle sue opere nulla di grandioso o di raffinato, e per non aver fatto che imitare ciò che gli altri avevano creato, senza nulla creare da parte sua; nemmeno l'Alunno poteva eccellere per quanto spetta alla composizione, alla correttezza del disegno o alla morbidezza delle carni. Per lo contrario, le sue figure sono spesso rigide, lignee e difettose per forma, i volti di esse assai frequentemente poco graziosi e rozzi, e le loro espressioni non sono altro che leziose. Uno dei suoi tratti più caratteristici è l'uso delle tinte bruna, verde o rossa nelle ombre, rossastre nelle luci, dimostrandosi

di fatto artista senese, sia nella rappresentazione e nelle forme, sia nell' armonia generale del colorito.

Vuole la tradizione che il primo maestro dell' Alunno fosse Bartolommeo di Tommaso; e se si confrontano le opere dell' uno con quelle dell' altro, non può che confermarsi quest' opinione.

L' Alunno è un artista educato ad una Scuola locale, alquanto modificato dall'influenza di Benozzo; può quindi dirsi un pittore umbro-fiorentino, e il più genuino rappresentante dell'arte fulignate. Senza attribuirgli quella importanza esagerata che gli vien concessa, si può per altro riconoscere che fu uno di quelli artisti destinati a preparare la via ad altri di maggior fama. I suoi tipi, resi dal Vannucci con nuova eleganza, dovevano avere influenza a far sorgere quella Scuola perugina, che ebbe in Raffaello la sua ultima e più perfetta espressione.

La Vergine con Santi in Deruta.

Il primo quadro d'altare dell' Alunno in Deruta manca delle parti laterali e della predella; ma la figura della Vergine, ai cui lati stanno San Francesco e San Bernardino, ci presenta i caratteri generali delle sue opere.

Quando questa ancòna non era stata ancora mutilata, essa doveva sembrare senza dubbio un'opera molto migliore di quella precedentemente condotta in Foligno. Il gruppo principale ha anzi molto di compostezza e di sentimento; un sentimento geniale e materno, anzichè religioso e mistico. La data appostavi c'indica il tempo in cui l'Alunno lavorò per Deruta, eseguendo uno stendardo, dipinto più rozzamente, per la Confraternita di Sant'Antonio Abate.[1]

[1] La tavola ha molto sofferto. La Vergine seduta in un trono di marmo, ha ai lati alcuni Angeli in adorazione. Il Santo inginocchiato di faccia, con appresso una piccola figura virile

Pitture in Assisi.

In Assisi l'Alunno ebbe molto da lavorare: dipinse tutta la facciata della chiesa di Santa Maria degli Angeli, ed alcune tavole e stendardi.[1] Una Crocefissione (ora mutilata) su tela, per l'altar maggiore di San Crispino,[2] una Vergine della Misericordia, San Rufino, e storie tolte dalla vita di lui per la Confraternita che porta il suo nome, sono opere dell' Alunno, ma deboli e che hanno molto sofferto.[3]

Stendardo nella Racc. Ramboux in Colonia.

In uno stendardo, detto lo stendardo della peste, sono figurati i patroni della città di Assisi che pregano la Vergine, ed essa, accogliendo i loro voti, implora l'intercessione del Salvatore. Il dipinto conservavasi tempo fa nella chiesa di San Francesco, ed

(l'ordinatore del dipinto) pure genuflessa, ha in mano una finta pergamena sulla quale leggesi: « Iacobus Rubei de Deructi hoc opus .... p. a. » Le due ultime sillabe della parola *Deructi* furono rifatte. Sulla base del trono della Vergine si legge l'altra scritta: « Nicolaus Fulg. pinxit MCCCCLVIII die.... ».

Lo stendardo è dipinto da ambedue i lati, ed ha il fondo dorato. La pittura è in assai cattivo stato di conservazione. In uno dei due lati vedesi Sant'Antonio in trono con due Angeli che sostengono la mitra sulla sua testa (la nera veste del Santo è ridipinta e a pezzi): di fronte, alcuni confratelli inginocchiati, e al disopra un Cristo crocefisso con Angeli. Nell' altro lato dello stendardo, vedesi un' assai brutta Flagellazione, sotto alla quale stanno i santi Egidio e Bernardino. Nella Crocefissione si nota l'imitazione della maniera di Benozzo; e gli Angeli ricordano la maniera di Bartolommeo di Tomaso. Il Salvatore nella Flagellazione ha forme erculee e rozze.

[1] Vasari, vol. V, pag. 278.

[2] Rappresenta Cristo crocefisso, la Vergine ed un Evangelista (figure di mezza grandezza), su tela.

[3] Tale stendardo è in cattivo stato di conservazione. I santi Francesco e Chiara, hanno sotto il manto un confratello. Due Angeli sostengono una corona sulla testa della Vergine. Fatta eccezione per quella di Santa Chiara, le teste delle altre figure sono ritoccate. Nel tergo dello stendardo è San Rufino in trono fra i santi Vittorio e Luigi, entrambi vestiti da vescovi. Due storie tolte dalla vita di San Rufino sono figurate nella parte di dietro, intieramente rovinate.

ora fa parte della Raccolta Ramboux in Colonia.[1] È una debole opera della maniera dell' Alunno, che dimostra quanto le forme di Benozzo venissero imitate.

Vergine nel duomo d'Assisi.

La migliore opera dell'Alunno che si conservi in Assisi è la Madonna del Duomo, la cui parte di mezzo ridotta in forma circolare è posta in una tavola moderna. Rappresenta la Vergine col Putto ed alcuni Angeli che ricordano quelli del Gozzoli, mentre le figure dei Santi che le stanno accanto, e le tre piccole storie della predella mostrano che il pittore tollerò che allato ad una buona figura di fattezze regolari ve ne fossero altre assai meno di quella degne d'encomio.[2]

Vergine nella Gall. Brera a Milano.

Quasi che le ancone dell' Alunno fossero destinate ad essere divise, anche il quadro d'altare eseguito nel 1465 fu smembrato nelle sue parti, che si conservano nella Galleria Brera in Milano. Rappresenta la Vergine con Santi. Non tutte le parti la-

[1] Sta sotto il n. 202.

[2] Sull base del trono della Vergine leggesi: « opus Nicolai de Fuli..o MCCCCL... »

San Pietro Damasio in atto di scrivere sta in una nicchia da un lato a destra di San Cassiano, il quale tiene un calamaio ed una pergamena in atto di dettargli. Nella cuspide è la Vergine con tre Serafini.

La figura di San Pietro è bella, di tipo regolare e con una posa naturale: quella di San Cassiano è più debole, ma nemmeno essa difetta di sentimento.

Dall' altro lato veggonsi San Lorenzo ed un vescovo, con l'Angelo della Annunziata in mezzo a due Serafini nella cuspide. Le due figure di Santi hanno sofferto ed il colore si è sollevato.

Nella predella sono figurate queste storie: 1° il corpo di San Rufino in un carro trascinato da buoi, accompagnato dal clero, da soldati e popolo; 2° il martirio di San Rufino; 3° il ritrovamento del suo corpo.

Quanto alla Pietà con Angeli che piangono, di cui parla il Vasari (vol. V, pag. 278), si dice che veramente esistesse, ma fu probabilmente venduta nei tempi passati. Non esistono in San Francesco tavole dipinte di mano dell'Alunno.

terali e le cuspidi di questa ancòna sono registrate nel catalogo; ma sembra che lo si potrebbe fare senza molta difficoltà. La rigidità e la svenevolezza delle figure ed il colore stridente rendono questo lavoro singolarmente poco grazioso.[1]

Vergine nella Gall. Com. di Perugia.

Il quadro di Santa Maria Nuova di Perugia, ora nella Galleria comunale di quella città ha, più dell' ancòna di cui abbiamo testè parlato, figure graziose e più vere.

Fu ordinato al nostro pittore dalla Confraternita della Santa Annunziata, nel 1466, e fu posto in cornice sopra un altare. Un Angelo volgesi in atto reverente verso la Vergine (figura questa semplice e modesta), mentre l' Eterno con la solita gloria di Cherubini manda su lei la colomba, emblema dello Spirito Santo, e i santi Filippo e Giuliano raccomandano i fedeli genuflessi della Confraternita.[2] La cosa più bella che l' Alunno facesse mai, è quella figura dell' arcangelo Gabriele coi capelli ricciuti e cadenti legati con un nastro di seta cremisi. In questa figura, più che in altra del nostro pittore, ci mostra quanto la Scuola umbra avrebbe progredito se-

[1] Di quest' ancòna, tre parti sono registrate nel catalogo. Il n. 77 rappresenta la Vergine col Putto ed Angeli ed ha la scritta : « Nicolas Fulginas pinxit MCCCCLV. » La veste della Vergine fu rinnovata : il rimanente è alquanto danneggiato. Il n. 110 rappresenta San Francesco, il n. 111 San Bernardino; il n. 439 San Luigi. Un San Sebastiano non è notato nel Catalogo, e parimente non lo sono le cuspidi, nelle quali è Cristo crocefisso con quattro Angeli (metà del vero), San Gerolamo, Sant'Antonio, San Giovanni Battista, ed un Santo; tutte le quali pitture sono di mano dell' Alunno e senza dubbio parti del medesimo dipinto.

[2] Questa è una tempera con figure prese dal vero. Stava sull' altare a sinistra della porta maggiore, ed ha la seguente scritta seminascosta dall' imbiancatura : « Sotietas SS. Anuntiate fecit fieri hoc opus. A. D. MCCCCLVI. » Fu trasportata nella Galleria comunale di Perugia, dove si conserva.

guendo quella particolare gaiezza che Benozzo derivava dall' Angelico. Lo stesso fregio di Serafini e festoni, che divide i gruppi superiori dagl' inferiori indica l' influenza del Gozzoli.

Ancòna di Montelpare e Crocifissione nel Museo Vaticano.

Il Museo Vaticano conserva ora il quadro d' altare di Montelpare condotto nell' anno 1466,[1] con le sue molte cuspidi, pilastri, e con doppia predella. Conserva pure un altro quadro d'altare più semplice, nel cui centro è figurata una Crocefissione. Non sappiamo per qual luogo questo quadro d' altare fosse originariamente destinato.[2] I detti dipinti debbono essere annoverati fra le invenzioni meno felici dell' Alunno.

Pitture nella Gall. Colonna e nel Monte di Pietà in Roma.

La Galleria Colonna in Roma possiede una Madonna del Soccorso, della stessa mano,[3] ed il Monte di Pietà, pure in Roma, ha una Vergine col Putto e Santi.[4]

Ancòna nella chiesa del Castello in S. Severino.

Tutti questi dipinti somigliano molto ad una grand' ancòna, di forma monumentale, condotta a ter-

[1] Vedi Ricci, op. cit., vol. I, pag. 201. La tavola centrale è vuota. Sei Santi in piedi formano i lati di essa, con l' aggiunta di un secondo ordine più elevato contenente sei figure metà del vero. Nelle cuspidi del centro è rappresentata una Pietà, ed ai lati sono figurati Angeli e Santi. La predella ha quattordici figure metà del vero. Sotto alla predella ve n' ha un' altra con diciassette mezze figure femminili. Sul fregio si legge « Nicholaus Fulginas MCCCCLIIIIII. »

[2] Nelle tavole laterali di questo dipinto sono figurati San Giovanni Battista e tre altri Santi. Nella cuspide centrale è rappresentata la Resurrezione ; in quelle laterali, ua Profeta in un medaglione, circondato da tre Serafini.

[3] Tela, con figure metà del vero.

[4] Nel centro è figurata la Vergine col Putto, figure di grandezza naturale. Ai lati, in nicchie, sono i santi Francesco, Giovanni Battista, Gerolamo e forse Santa Chiara. Ciascuno dei sei medaglioni che sono negli spazi dell' arco, ha una testa di Cherubino.

Il dipinto è su tela, in parte col colore perduto ed in parte rinnovato.

mine nel 1468 per la chiesa del Castello in San Severino.[1]

Dopo questi lavori sembra che l' Alunno siasi fino ad un certo punto discostato dalla maniera di Benozzo, ed abbia incominciato ad infondere nuovi elementi nelle sue grandi pitture. Di queste una ne condusse a termine nel 1471 per la chiesa di Gualdo, dove noi abbiamo notato esservi alcuni dei caratteri del Crivelli; un' altra in Nocera (1483); un' altra in Aquila (1486); un' altra nella chiesa di San Niccolò di Foligno (1492), ed un' altra infine alla Bastia (1499). I più di questi dipinti furono considerati simili ad altri di dubbia autenticità. Ma quello per la chiesa di San Niccolò in Foligno merita se ne discorra più a lungo.

Pitture in Gualdo, Nocera, Aquila, Foligno e Bastia.

È una tavola entro una cornice architettonica, come quelle usate dagli artisti senesi, umbri e veneziani. Il soggetto principale in essa figurato è la Natività: la figura della Vergine difetta di forma, ma tal difetto è compensato dalla amorevole espressione: quella di San Giuseppe è disegnata con mossa classica, ma ha un volto poco gradevole. Il Putto posto in terra, dinanzi alla Madre, non è che un fan-

Natività nella chiesa di S. Niccolò a Foligno.

[1] Centro : La Vergine col Putto ed Angeli, fra i santi Giacomo, Severino, Francesco ed il giovane Uberto (preso di profilo). Cuspidi : nel centro Salvatore con Serafini, Daniele, Geremia, la Vergine e l'Angelo della Nunziata. Nel centro della predella (lunga otto palmi) : Cristo in una gloria, ornata con Cherubini in rilievo, e i dodici Apostoli parimente in rilievo, nelle nicchie. La veste della figura (volgare) di San Giacomo è ridipinta. La pianeta di San Severino è in parte rinnovata. Lo stesso può dirsi del manto e della tunica della Vergine e del velo del Putto.

La migliore figura è quella di San Francesco; ma l' ancòna nel suo insieme è un dipinto mediocre, anche rispetto agli altri dell'Alunno. Sul fregio, al disopra della predella, si legge : « Nicolaus Fulginas pinxit MCCCCLXVIII. »

toccio imbottito. Il paese, popolato di figure, ricorda la Scuola veneziana, ed anche il Palmezzano. Fra i santi che sono figurati in tre ordini, al disopra e ai lati della Natività, ve n' ha alcuni che sembrano caricature, e gli altri per la maggior parte hanno tipi volgari, ed espressione svenevole. La Resurrezione nella cuspide è una della migliori pitture uscite di mano dell' Alunno. La mossa del Redentore, mentre esce dal sepolcro, ricorda una delle creazioni di Benozzo e insieme la maniera mantegnesca del Crivelli; e ciò dobbiamo dire non soltanto per quanto concerne il carattere e il disegno, ma anche per quanto riguarda la forma che è nello stesso tempo umbra, e quasi il contrapposto di quella solita di Fiorenzo di Lorenzo. Il corpo nudo del Salvatore è scarno nelle ossa e nei muscoli, ed ha la testa regolare. Il soldato che dorme presso al sepolcro è preso arditamente di scorcio, ad imitazione del Mantegna, nel modo seguìto da Giovanni Santi in Cagli.

Non sarebbe congettura troppo ardita affermare, che Niccolò abbia avuto occasione, prima di condurre a termine questo lavoro, di vedere e studiare l' affresco eseguito dal Signorelli nel Duomo di Orvieto. Nondimeno, mentre egli tentò di così adattare il suo stile a quello ben più ardito di un molto maggior maestro che egli non fosse, sempre deboli si mostrano le sue figure meglio proporzionate. La predella rimasta in Francia, quando la parte principale della pittura fu restituita al suo luogo originale, dopo la pace del 1815, ha i caratteri di questa: il colore è oscuro e bruno nelle ombre.[1]

[1] Ai lati stanno San Sebastiano in un atteggiamento poco naturale, e San Nicola anche più esagerato di San Sebastiano; San Michele e San Giovanni Evangelista. Nell' ordine superiore

Oltre le ricordate opere dell' Alunno, rimangono queste:

Vergine nel duomo di Gualdo.

*Gualdo.* Duomo. — La Vergine, con Angeli, tiene il Bambino ritto sul suo ginocchio, a cui un Angelo offre un canestro di ciliege. Una fenditura verticale danneggia la tavola. Questa è sormontata da una Crocefissione: ai lati della Croce vedonsi la Madonna e San Giovanni Evangelista. L' espressione di dolore che si scorge sul volto della Vergine nell' atto di abbracciare il corpo morto del Salvatore, è degno del Crivelli. In una stella sulla punta della cuspide v' è la figura del Redentore benedicente. Un doppio ordine di Santi occupa i lati e sono di grandezza naturale le seguenti figure:

San Paolo, San Pietro (è in parte nuovo il suo manto giallo); San Francesco (che fa una smorfia simile a quelle avvertite in figure del Crivelli); San Bernardino (in parte ridipinto, in parte con colore rovinato). Sono figure metà del vero quest'altre: Sebastiano, Diego, Luigi e Michele. Nelle cuspidi laterali si vedono figurati, di simile grandezza, i seguenti Santi: Cristoforo, Clara, Stefano e un altro. Sulla base del trono della Vergine leggonsi le parole: « Nicolaus Fulginas pinxit MCCCCLXXI. »

Ai lati del Ciborio, in mezzo alla predella, veg-

vedonsi ai lati le figure, metà del vero, di Santa Monica, del Battista (volgare e arcigna), di San Gerolamo (rozza, a bocca aperta, e con una mossa di rattrappito), e d' un vescovo. Lateralmente alla cuspide centrale veggonsi quattro Santi, e in ciascuno dei pilastri altri cinque.

La predella nel Museo del Louvre porta il n° 31 e rappresenta Cristo sul Monte degli Ulivi, la Flagellazione, Cristo che sale al Calvario, la Crocefissione, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo sulla via del Calvario.

Una lunga scritta indica il nome dell' autore e la data della pittura (1492).

gonsi Angeli con festoni di fiori, ed otto Santi nelle nicchie: altri Santi stanno dipinti nei pilastri che dividono le nicchie (le quali son due), sei figure nei pilastri dell' ancona, ed un Angelo in ciascuno dei plinti. La figura del San Paolo è una prova di quello che l'Alunno poteva di quando in quando creare: ha buona forma, naturale e flessibile, ritta sulla persona, e par quasi si muova a suo agio nell' ampio panneggiamento. Il colore è forte e armonioso: un realismo triviale è peraltro impresso nella figura d' un monaco dipinto nella predella, che straluna gli occhi. La pittura è su fondo dorato.

Ancòna nello Spedale di Arcevia.

*Arcevia.* Spedale. — Il Ricci ci dà notizia di una ancòna eseguita nel 1481 (*Memorie*, vol. I, pag. 201). Secondo il Gaye (*Kunstblatt*, 1837, n. 85) la Vergine col Putto è in trono fra i Santi Francesco e Sebastiano; a tergo vedonsi la Nunziata e l'anno 1482. Oltre il nome e la data, si dice che in una pergamena tenuta fra le mani del Redentore Gesù si legga: « Per li dulgi pregi della mia diletta matre e del martiro Sebastiano et del Divoto Francesco io benedico questi miei confrati 1482. »

La Natività nel duomo di Nocera.

*Nocera.* Sagrestia del Duomo. — La Natività. Nostra Donna, inginocchiata in atto di adorare il Bambino, con Angeli, è sotto un baldacchino. Le stanno attorno i Santi Lorenzo, Rainaldo, Feliciano e Francesco, e sopra questi veggonsi i Santi Sebastiano, Giovan Battista, Paolo e Caterina. La Vergine Incoronata e quattro mezze figure di Dottori della Chiesa sono dipinte nelle cinque cuspidi. In ciascuno dei due alti pilastri sono dipinte sei mezze figure di Santi. In cima a questi v'è una mano aperta, di legno intagliato, con un foro al polso per le reliquie. La predella è divisa in più parti, nelle

quali si scorgono le mezze figure dei dodici Apostoli.

La figura di San Feliciano è delle migliori uscite dalla mano dell' Alunno. Sull' orlo dell' ordine principale si legge la scritta: « Hoc opus Nicolai Fulginatis MCCCCLXXXIII. »

Crocifisso in S. Chiara ad Aquila.

*Aquila.* Convento di Santa Chiara. Una bell' opera dell' Alunno. — Cristo crocefisso è pianto da quattro Angeli: un monaco abbraccia la Croce, e la Vergine, a sinistra, sta per venir meno; l' Evangelista, contristato, sta a destra. Il Redentore è disegnato con bello studio d' anatomia. Ai lati veggonsi: 1. Cristo sul monte degli Ulivi; 2. Cristo che porta la croce; 3. La Resurrezione; 4. Un' altra storia della Passione. Le tinte delle carni nella Crocefissione sono alquanto danneggiate. Sull' estremità leggesi così: « Nicolai Fulginatis MCCCCLXXXVI. »

Vergine in detto convento.

In altra pittura dello stesso periodo, in questo convento di Santa Chiara, rappresenta la Vergine col Putto fra i Santi Paolo, Francesco, Chiara ed un' altra Santa, i quali sono disposti in doppio ordine. La Crocefissione forma la cuspide centrale. (Gli autori di questo libro non hanno così bene in mente il dipinto, da poter con sicurezza affermare se esso sia da attribuire al pennello dell' Alunno).

Vergine in S. Francesco a Serra Petrona.

*Serra Petrona.* — Il Ricci fa menzione di una Madonna nella chiesa di San Francesco, in data del 1491. (*Memorie*, op. cit., vol. I, pag. 201).

Incoronata in S. Niccolò a Foligno.

*Foligno.* San Niccolò. — Una Vergine Incoronata dell' Alunno si conserva nella cappella di Sant' Antonio, appartenente ai Ruspoli di Camerino. Sotto al gruppo principale, vedonsi San Giorgio che atterra il dragone, i Santi Bernardino, rapito in estasi, e Antonio, che volge gli occhi verso la Vergine. Nei

medaglioni della predella sono dipinti: un Ecce Homo, la Vergine e San Giovanni Evangelista. Nei plinti dei pilastri si vedono due scudi, ciascuno sostenuto da due Angeli. Le figure nel paese hanno una forza di colorito da ricordare il Signorelli, buone ed energiche essendo le mosse dei cavalieri. Il resto è della maniera meno felice dell'Alunno.

S. Bartolommeo in S. Bartolommeo a Foligno.

*Foligno.* Chiesa di San Bartolommeo nei dintorni della città. — San Bartolommeo scorticato.

In questa chiesa conventuale vi è un'altra opera dell' Alunno, ma è lavoro assai debole danneggiato dai ridipinti.

Vergine alla Bastia.

*La Bastia.* — Nella chiesa di questo Comune che è fra Assisi e Perugia, trovasi un quadro rappresentante la Vergine col Putto, circondata da Angeli.

Nel primo presso si vedono varie frutta ed un vaso di ciliege. Ai lati stanno San Sebastiano e San Michele Arcangelo. Le lunette contengono l'Eterno e Serafini; la Vergine e l'Angelo della Nunziata. Nella predella, Cristo, sorgente a metà dal sepolcro, è abbracciato dalla Divina Madre, mentre San Giovanni Evangelista gli bacia la mano. A sinistra, due Angeli piangono il Salvatore: uno, che volgesi con brutta mossa verso sinistra, ha in mano un lume. David, Zaccaria, Mica (con gli occhi stralunati), un Santo, Isaia e Daniele sono disposti ai lati della Pietà. L'atteggiamento della Vergine in trono è gentile e piacente. Le due figure della Nunziata sono tra le migliori eseguite dall' Alunno; ricordano alquanto la maniera di Giovanni Santi. Il colore è divenuto in molte parti squamoso, e la predella ha sofferto. Il tono generale di ciò che rimane è caldo nelle luci e freddo nelle ombre. Nel fregio di mezzo leggesi: « Hopus Nicolai Fulginatis 1499 », e sul

plinto a destra in un ornato: « Questa cona la fatta fare la paternetà de don Beningnio de Ser Marino de Spello pivano de Sco Angilo de la Bastia p l'anima sua et p sua devotione. » La scritta similmente apposta sul plinto di contro non può decifrarsi.

Stendardo nella Gall. di Bologna.

*Bologna*. Galleria. -- Uno stendardo. Da una parte è rappresentata l'Annunziazione con sopra l'Eterno, in mezzo ad Angeli. Il dipinto risente del fare usato dal Signorelli a Volterra o dal Santi a Milano. L'Angelo sembra che corra: ha tutti i difetti dell'Alunno. Nella parte posteriore veggonsi la Madonna col Putto in trono, sulla testa della quale l'Eterno tien sospesa una corona. Vi si legge: « Hopus Nicolai . . . . . . . » Si è da alcuno congetturato che questo stendardo possa essere opera di un pittore « Deliberatore », argomentandolo dall' ultime sillabe del nome; ma noi riteniamo che nella parte cancellata della scritta vi dovesse esser la parola « Fuligno. » In ogni modo il carattere della pittura è evidentemente dell'Alunno. [1]

Tabernacolo in S. Lorenzo al Monte in Assisi.

*Assisi*, già Chiesa di San Lorenzo al Monte, presso Rocca. — Esiste colà, in un edificio in rovine, un tabernacolo, rozzamente dipinto secondo lo stile umbro, ma probabilmente non di mano dell'Alunno. Rappresenta la Vergine col Putto; San Francesco con l'Eterno nella vòlta, e un Santo in una nicchia. Sotto a San Francesco si vedono alcune piccole figure genuflesse. Vi si legge questo avanzo di scritta: « . . . chola pictor. »

Stendardo nel Louvre.

*Louvre*. Museo Napoleone III, n. 111 (già Galleria Campana). — Uno stendardo in cui è rappresentata la Vergine della Misericordia coi fedeli sotto al

[1] Non esiste alcuna pittura col nome di Niccolò Deliberatore, e non fu possibile ritrovare quella di Cagli, ricordata dal Lanzi.

manto pei quali intercedono San Francesco e Santa Chiara. La figura del Salvatore che sta sopra, è molto danneggiata e rifatta, e così anche molti piccoli Santi, che sono ivi dipinti, tutti di mano dell' Alunno. Col N. 88 v' è una Nunziata parimenti autentica.

Vergine nel Museo di Berlino.

*Berlino.* Museo, n. 137. — La Vergine adorante il Bambino sulle sue ginocchia. Pittura umbra che non presenta i caratteri dell' Alunno, ma piuttosto ricorda la maniera di Fiorenzo di Lorenzo. Il fondo fu ridorato.

Stendardo nel Museo di Carlsruhe.

*Carlsruhe.* Museo, n. 350. — È uno stendardo che il D.or Gaye descrive avendolo veduto in Assisi. Trovavasi originariamente nella chiesa di San Gregorio di quella città. V' era dipinto da un lato San Gregorio vestito da vescovo e seduto in trono, con un libro nella sinistra e in atto di benedire con l' altra mano. Una veste verde gli è tenuta indietro da due Angeli. Ai piedi del Santo stanno inginocchiati, a destra gli uomini, ed a sinistra le donne, di una Confraternita. Più in alto è dipinta una Flagellazione, simile per composizione a quella, pure dell' Alunno, in Diruta. Sopra la colonna a cui è legato il Redentore leggesi: « S. P. Q. R. » e presso al Salvatore: « Hopus Nicolai Fuliginati 1468. » Nel rovescio, in alto, è figurata la Morte con la falce e San Francesco in estasi dinanzi ad una cortina rossa; in basso, il Salvatore crocefisso, San Giovanni Evangelista e la Vergine; la Maddalena sta a piè della croce.

Così come trovasi ora il dipinto, le parti rappresentanti San Gregorio e la Crocefissione sono poste l' una sull' altra, con il nome del pittore nel fregio: il resto manca. L' opera doveva essere originariamente bella. Gli Angeli presso San Gregorio non

mancano di sentimento, e la stessa figura di San Gregorio di forma regolare, non è priva del necessario rilievo nelle parti. Le forme del Redentore nella Crocefissione sono rese assai bene, sebbene imperfette nelle proporzioni. La testa è espressiva. Vi si scorge evidente l'imitazione della maniera di Benozzo.

Busto di Cristo nella Gall. Naz. di Londra.

*Londra.* Galleria Nazionale, n. 247. — Busto di Cristo attribuito all' Alunno. Vedi più addietro la Vita di Matteo da Siena.

Tavole nell'Università di Oxford.

*Oxford.* Galleria dell' Università. — Due tavole (dono del signor W. Fox Strangways) in cui sono rappresentati San Francesco e Santa Caterina (?). Si attribuiscono a Giotto. Non può esprimersi un giudizio sul loro carattere, a cagione del ridipinto: sembrano peraltro usciti dalla bottega dell' Alunno o di mano d' alcuno de' suoi discepoli.

Vergine nella Racc. Stroganoff a Pietroburgo.

*Pietroburgo.* Galleria del conte Paolo Stroganoff. — La Vergine col Putto. Questa pittura è attribuita all' Alunno, ma in realtà è del Fungai. (Vedi più innanzi).

L' interesse che desta nei suoi progressivi cambiamenti di mediocre ingegno, l' opera di questo artista consiste in ciò che essa mostra quali fossero le influenze che ebbero a subire le Scuole dell' Umbria e delle Marche durante l'ultima metà del secolo XV. Nulla sappiamo dei primi anni della vita di questo pittore, e nulla è parimente noto degli ultimi anni di essa, non essendosi trovato alcun documento concernente l' Alunno dopo l' anno 1499.

Ben povera cosa era in quei tempi l'arte in Foligno e ne' suoi dintorni, e l' Alunno non era così grande artista da poter dare nuova vita alla Scuola a cui apparteneva. [1] Egli acquistò una certa fama

[1] V' erano, e vi sono tuttora, molte opere di quest' ultimo

più per forza di sentimento che per importanti cognizioni scientifiche o per forza d'ingegno.

In Todi si conservava tempo addietro una pittura d'un artista affermato figliuolo dell'Alunno. La predella di essa aveva questa scritta: « Nicolas Fulgineas fecit. Latantius filius delineavit ano MCCCCLXXXXVI. » [1]

Questi cenni d'un artista come l'Alunno, che nelle sue opere presenta caratteri dell'arte locale, modificati da altri maggiori e migliori, sarebbero per

periodo in Foligno e ne'dintorni, delle quali possono ricordarsi le seguenti:

*Foligno.* Santa Maria infra Portas. — Questa chiesa conserva alcune delle pitture, di cui le sue pareti erano tutte coperte in antico: un San Gerolamo incoronato da due Angeli (figure metà del vero): un San Rocco in un pilastro, reminiscenza della maniera di Pier Antonio e dell'Alunno; una Vergine addolorata col Salvatore morto sulle ginocchia, che è un povero dipinto in cui veggonsi perfino caratteri di un seguace di Ottaviano Nelli; un Redentore in uu pilastro condotto da un imitatore dell'Alunno e secondo la sua maniera; una Crocefissione con la Vergine, San Giovanni Evangelista ed Angeli (la parte inferiore del San Giovanni è perduta); una Vergine col Putto, ed un San Giovanni con una scritta che indica il nome dell'ordinatore dell'affresco.

*Foligno.* San Giovanni Decollato. — In questa chiesa si hanno pitture di nessun pregio artistico, delle quali si fa menzione soltanto per ricordarne l'esistenza.

*Foligno*, alla Madonna detta Fiamminga (mezzo miglio lontana da Spello). — Nell'abside vedesi la Vergine in atto di adorare Gesù Bambino che ha in grembo, fra i Santi Sebastiano, Giovanni Battista e due altri Santi, con Angeli che stanno in atto di suonare strumenti. L'Eterno (ridipinto nel secolo XVI) e la città di Foligno, veggonsi in un piano superiore, mentre delle teste di Sibille occupano il finto fregio inferiore. Queste pitture sono d'un tempo posteriore a quello in cui fiorirono Pier Antonio e l'Alunno, come lo sono pure i dipinti delle pareti rappresentanti San Francesco e la Vergine, assai danneggiati.

*Foligno.* Santa Maria in Campis (presso la città di Foligno). — Debole affresco rappresentante la Vergine col Putto e San Francesco: il resto della pittura è perduto. Vi si legge: « Fatto fare li rede de' Jochimi da Santo rachio per loro devozione 1507. » Opera rozza, con caratteri della Scuola locale.

[1] Apparteneva al sig. Leoni, che la vendette.

vero incompleti, se non si tenesse parola d' un artista nominato Lorenzo, rispetto al quale il Rumohr ci dà le seguenti notizie. Il suo nome è pervenuto fino a noi per la vanità di un Niccola della Tuccia, cittadino di Viterbo, il quale avendo compilato un libro d' Annali della sua città, non potè resistere alla tentazione di parlare in essi di sè. Egli ci racconta che Nardo Mazzatosta avendo dato ordine di far dipingere a Maestro Lorenzo di Pietro Paulo una cappella nella chiesa di Santa Maria della Verità, posta fuori di Viterbo, quell' artista lo prese a modello per l' affresco rappresentante la Presentazione al Tempio, « il giorno 26 aprile 1469. » [1]

Pitture nella Cappella Mazzatosta a Viterbo.

La cappella di Nardo Mazzatosta è aperta al pubblico: sulle sue pareti si vede figurata, in una lunetta, l'andata di Maria e dei suoi parenti al Tempio, e più in basso lo Sposalizio. In una seconda lunetta è dipinta la Vergine annunziata dall' Angelo con Santi; più in basso la Natività. Nella terza la sua sepoltura e più in basso l' Assunzione al cielo. Finalmente, nella vòlta, sono i simboli degli Evangelisti, dei Profeti, dei Padri della Chiesa e dei Confessori, oltre la figura del venerabile Beda.

Nella Presentazione e nello Sposalizio mostrasi chiara ed evidente l'imitazione della maniera e delle invenzioni di Piero della Francesca e di Melozzo. Lorenzo non solo prese a disegnare secondo i modelli di Piero da lui studiati, ma prese da lui perfino l'architettura e la prospettiva. In alcuni ritratti il suo realismo non è senza vigore, ma colpisce la volgarità e l' affettazione delle sue figure. Come disegnatore era certo scorretto; il suo colore è freddo e oscuro; la prospettiva falsa, rigide sono le forme.

[1] Rumohr, *Italienische Forschungen*, vol. II, pag. 202.

Questi caratteri, comunque, si scorgono meno nella Natività che nella Annunziazione, dove è imitata la maniera di Benozzo. Nè tale imitazione si ravvisa in un solo soggetto; essa è evidente anche nella vòlta, dove la testa della intera figura del venerabile Beda, sembra una caricatura della Scuola fiorentina tanto pei suoi toni di color mattone, quanto pei lineamenti.

Le iniziali del nome di Lorenzo e la data, che è quella del 1469, [1] confermano ciò che sta scritto negli Annali di Niccola della Tuccia. Ma Lorenzo era occupato nei dipinti d'altre parti della chiesa di Santa Maria della Verità, oltre che in quelle della cappella di Nardo Mazzatosta; una Nunziata, uno Sposalizio di Santa Caterina, ed una Madonna che allatta il Putto (pitture tutte condotte a compimento nel 1455), rivelano la medesima mano di un artista rozzo, seguace del Gozzoli.[2] Di ciò non dobbiamo essere maravigliati, inquantochè a Lorenzo appartengono probabilmente quelle pitture che si veggono nella chiesa di San Francesco in Montefalco, rappresentanti storie tolte dalle vite di San Bernardino e di Sant'Antonio. [3]

[1] MCCCCLXVIIII. L. V.

[2] Sotto alla Nunziata leggesi questa scritta: « Hoc opus fecit fieri Antonius Jacobi MCCCCLV. »

[3] La vita di San Bernardino è rappresentata in una delle pareti della cappella; quella di Sant'Antonio, nell'altra. In una lunetta, il Redentore è crocefisso alla presenza della Vergine e degli Evangelisti: nella vòlta sono dipinti i simboli dei quattro Evangelisti.

La lunetta mostra quanta fosse l'influenza dell'arte di Benozzo su questo pittore; gli altri affreschi rivelano invece quanto fossero studiate le opere di Piero della Francesca anche da' pittori che non sapevano cavar altro dai suoi tipi che delle caricature, esagerando i suoi difetti. Le pitture mentovate sono inferiori, per merito, a quelle di Santa Maria della Verità, ma la mano sembra sia la medesima. Sulla base, sotto ad un affresco rappresentante un miracolo di San Bernardino, leggesi la data: » MCCCCLXI. »

# CAPITOLO QUARTO

## BENEDETTO BONFIGLI E FIORENZO DI LORENZO.

---

Per quanto ci pare, gli storici dell' arte non si sono mai preoccupati di spiegare la grande importanza della Scuola perugina nel secolo XV; ed è perciò assai naturale che proviamo un senso di sorpresa nel considerare l'eccellenza di un artista, quale il Perugino, che sorge all' improvviso da una Scuola, come la umbra, assai inferiore a quella senese. [1] Ma poichè nessun effetto si produce senza una causa a quello corrispondente, è necessario ricercare quali furono le prime origini di quella eccellenza, ed a chi esse siano dovute.

Fu generalmente data troppa importanza all'opera dell'Alunno, che si ritiene abbia molto influito sull'arte di Pietro Vannucci. Ma i pittori di Foligno, come anche quelli di Perugia, avevano at-

[1] Oltre gli affreschi della più antica scuola perugina, già noti, se ne conoscono ora alcuni della prima metà del secolo XV, in parte trasportati nella Galleria comunale di Perugia. Quella lunetta che decorava, con altre consimili pitture, la chiesa di Santa Giuliana, rappresentante l'Adorazione dei Magi e la Circoncisione di Nostro Signore, è uno dei detti affreschi, che, pel carattere, appartiene alla vecchia Scuola eugubina, non solo per quanto concerne gli abbigliamenti delle figure, e che ricordano Ottaviano, ma anche pel disegno.

tinto molti degli elementi dell'arte loro dalla Scuola fiorentina: come l' Alunno al Gozzoli, così anche Benedetto Bonfigli molto doveva a Domenico Veneziano ed a Piero della Francesca.

Affreschi con S. Luigi e S. Ercolano nel Pal. Comunale di Perugia.

Non possiamo meglio rintracciare le origini della grandezza della Scuola perugina, e specialmente del Vannucci, che fu di quella Scuola il più cospicuo rappresentante, se non esaminando gli affreschi rappresentanti le leggende di San Luigi di Tolosa e di Sant' Ercolano, che trovansi nella sala del Palazzo comunale di quella città.

Tali affreschi furono incominciati nel 1454; una parte di essi era già compiuta nel 1461, ma l'opera rimaneva ancora incompleta nel 1496. Da essi si possono desumere i progressi che s' andavano facendo in Italia, e che dovevano metter capo all' arte del Perugino. Vi si veggono associati gli elementi delle Scuole fiorentina ed umbra con quelli delle Scuole ferrarese e padovana.

Domenico Veneziano aveva dimorato in Perugia nel 1438, e anche il suo discepolo Piero della Francesca lasciò tracce del suo passaggio per quella città.

Non è dunque da maravigliarsi se nelle pitture del Bonfigli scorgonsi elementi dell'arte umbra e fiorentina. Anche durante la sua dimora in Perugia, Domenico Veneziano non aveva trascurato di conoscere i principali artisti fiorentini del suo tempo, ed il Bonfigli mostra di avere notizia delle loro opere. Quando questi infatti prese a dipingere la Crocefissione e le storie della vita di San Luigi nella cappella detta del Magistrato, gli era già nota la maniera di Fra Filippo, dell'Angelico o di Domenico. Poichè questi dimorava in Perugia, è troppo ovvio l' ammettere

che il Bonfigli dovesse conoscerlo, e da esso apprendesse in quanto grande estimazione erano tenute le opere dei due Frati, i migliori artisti della Scuola fiorentina.

Può dirsi che quando Domenico Veneziano era già stimato nell' arte, il Bonfigli non fosse altro che un principiante: la sua carriera infatti si svolse nel periodo di tempo fra il 1453 e la fine di quel secolo. È probabile che allora egli non fosse che un semplice aiuto di Domenico Veneziano, e che lavorasse in compagnia di Piero della Francesca.

Sebbene il suo nome non si trovi registrato nella Corporazione degli artisti in Perugia prima del 1461; [1] nondimeno già fin dal 1453 doveva essere considerato come maestro, poichè in quell'anno fu chiamato a stimare un bassorilievo condotto da Battista di Baldassarre. [2] Senza dubbio prima del 1453 aveva dovuto eseguire varie pitture: a questo tempo debbono assegnarsi alcuni suoi dipinti senza data, nei quali evidente apparisce l' affinità fra l'arte sua e quella di Giovanni Boccati, di Matteo di Gualdo e di Benvenuto di Giovanni.

L'Annunziata nella Gall. di Perugia.

Una di esse è quella Nunziata che non è molto trovavasi agli Orfanelli, e quindi nella biblioteca del signor Vincenzo Bertelli nella Piazza di Perugia. [3] Le snelle figure dell'Angelo e della Vergine non mancano di dignità, di sentimento e di grazia. Hanno la vita lunga e le mani affilate, quasi a punta; ma il piede è rozzo e i panneggiamenti ri-

[1] Mariotti, *Lett. pitt.*, op. cit., pag. 130.

[2] Il suo lodo è riportato intieramente nelle *Memorie* del Gualandi, op. cit., ser. V, pag. 8. Porta la data « 1453 . XIII . Augusti. »

[3] Fu provvisoriamente esposta nella Galleria di Perugia, sotto il n. 15.

gidi o spezzati ad angoli retti. Un tono chiaroscuro senza molta ombra, e la profusione dell'oro nelle stoffe con brillante contrasto di colore, sono le caratteristiche di questo pittore umbro. Le figure degli Angeli che circondano l'Eterno, che sta in atto di benedire, sono disegnate nel cielo dorato con affettata eleganza. Hanno ghirlande di fiori in forma di creste stravaganti sul capo, che ricordano Gentile da Fabriano.

Secondo il contratto, dovette il pittore figurare San Luca seduto in mezzo, nel primo presso del quadro, col simbolo accovacciato presso di lui. Si presentano in prospettiva il colonnato e la terrazza, alla base della quale la Vergine è inginocchiata. Lo spazio dietro all'Angelo è chiuso da una balaustra di marmo.

L'Adorazione dei Magi nella Galleria di Perugia.

Somigliante a questa pittura è un'Adorazione dei Magi che trovavasi nella chiesa di San Domenico in Perugia, e fu attribuita a Gentile da Fabriano specialmente pei peculiari caratteri eugubini che vi si scorgono.[1] Il tempo ed i restauri hanno danneggiato e diminuito il colore, ma non v'ha dubbio che essa è opera del Bonfigli, sebbene riveli, più del solito, anche i caratteri della Scuola senese, e massime della maniera di Taddeo e di Domenico Bartoli.[2] Il Passavant osserva che, secondo la tradizione, quella Adorazione dovè esser compiuta nell'anno 1460;[3] ma ciò non è provato da documenti.

[1] Trovasi ora nella Galleria di Perugia, n. 18.

[2] Ciò si rileva più agevolmente nella figura del Battista. Nel fondo dorato vedesi un paese. La figura del bambino Gesù è gobba e angolare; i panneggiamenti sono rigidi e spezzati; il colore senza rilievo è positivo nei contrasti.

Il Vasari (vol. V, pag. 275) attribuisce al Bonfigli un'Adorazione dei Magi nella chiesa di San Domenico, che si suppone sia quella appunto di cui parliamo.

[3] Passavant, *Raphäel*, vol. I, pag. 479.

Il Bonfigli in questo tempo si era già fatto esperto nell'arte: non solo nel 1454 aveva già avuto la commissione di ornare con affreschi le pareti del palazzo comunale,[1] ma nel 1459 fu chiamato a dipingere la figura di Bruto nel refettorio dei Priori dello stesso palazzo. Il primo di questi lavori fu stimato nel 1461[2] da Fra Filippo.[3]

Affreschi nel Pal. com. di Perugia.

I Priori non vollero stipulare subito il contratto per tutti gli affreschi della cappella, ma decisero che nella parete ov' è l' altare dipingesse una Crocefissione, nella quale fossero rappresentati i Santi Luigi ed Ercolano accanto alla Vergine ed all' Evangelista, e che nello spazio rimanente, cioè nella metà della cappella, fosse colorita la leggenda di San Luigi.

Non è difficile argomentare l'ordine tenuto dal pittore nel condurre quelli affreschi, sebbene una parte di essi sia ora ridotta a mal partito per le ingiurie del tempo. Nè è difficile del pari conoscere quali dovettero essere le pitture che Fra Filippo dovè stimare. Il suo lodo, a noi pervenuto, indica esattamente che la parte finita era quella nella parete della cappella che guarda l' antico palazzo dei Priori. Può quindi dirsi che il Bonfigli abbia, prima d' ogni altro affresco, condotto a termine quello della Crocefissione, al quale è stato di poi sostituito un altro affresco più moderno.

Quello che sta nella parete a destra di chi guarda la Crocefissione, rappresenta la Consacrazione di San Luigi a vescovo di Tolosa, il Miracolo

[1] Vasari, vol. V, pag. 276, e Mariotti, *Lettere Pittoriche*, op. cit., pag. 132.
[2] Ivi, pag. 140.
[3] Ivi, pagg. 133-4.

d'un mercante in Marsiglia; il terzo soggetto che occupa la stessa parete è ora quasi completamente cancellato.

Dopo la stima, fatta nel 1461, il Bonfigli promise di colorire uno scompartimento della cappella ogni sei mesi, finchè tutta fosse dipinta. Malgrado però la sua promessa, egli non aveva ancora compiuto le pitture nel 1464;[1] nel 1469 si doleva col Consiglio Generale per gli onorari dovutigli;[2] nel 1477 riceveva degli acconti, e nel suo testamento, fatto nel 1496, lasciò un legato per fare eseguire ciò che non aveva avuto il tempo di compiere.[3] La pazienza degli ordinatori dell'opera parrebbe davvero straordinaria, se non se ne avesse la spiegazione in uno degli atti del Consiglio dell'anno 1469. Durante le sue controversie coi Priori, il Bonfigli minacciò di non dare esecuzione al contratto, se non fossero soddisfatte certe condizioni sul cui adempimento insisteva.

Se il Bonfigli fosse stato tenuto in così poco conto dai suoi conterranei da poter credere di sostituirlo con altri artisti, le sue pretese sarebbero state per lo meno ridicole; ma i Perugini evidentemente avevano in grande estimazione il suo ingegno, ritenendo che gli affreschi della cappella sarebbero il più grande ornamento della loro città, ond'è che se non fossero stati condotti a termine da lui, ne sarebbe derivato onta per loro.[4]

Furono perciò accolte le pretese del Bonfigli; nè è a maravigliarsene, se si considera il risultato ottenutone.

[1] Mariotti, op. cit., pag. 134.
[2] Ivi, pag. 135.
[3] Ivi, pag. 136.
[4] Ivi, pag. 135.

Secondo il nuovo contratto, il Bonfigli dipinse dunque la Sepoltura di San Luigi e l'Assedio di Perugia fatto da Totila, con la Morte e la Sepoltura di Sant' Ercolano, sulla parete di fronte alla Crocefissione, e il Trasporto del cadavere del Santo a San Pietro, sugli spazi rimasti vuoti in quella stessa parete.

L' affresco rappresentante la Consacrazione è quasi interamente distrutto: può ancora scorgersi la figura del Pontefice seduto in trono che benedice San Luigi, quella di un monaco presso a lui e parte d' un cardinale vicino al Pontefice. Nel piccolo frammento meglio conservato vedesi la testa di un frate, già avanzato negli anni, in un peristilio a sinistra. Bello è l'episodio presso a questa figura, nel quale è rappresentato il mercante, che, perdute in mare le sue ricchezze, le ritrova, per l' intercessione del Santo, in un pesce comperato al mercato. [1]

In quest'opera si palesa lo studio della maniera di Pier della Francesca e della Scuola fiorentina, nel modo come son trattati i panneggiamenti, nelle buone proporzioni e nello studio accurato del nudo.

Il terzo soggetto, mutilato come esso è, presenta nondimeno qualche interesse. San Luigi è in una gloria circolare, ed è preso di scorcio come la figura dell' Eterno dell' Uccelli o quella dell' Angelo nella Visione di Costantino di Piero della Francesca. Il Santo guarda in basso. L'arco, sul quale esso apparisce, può far credere vera l' asserzione del Vasari che il Bonfigli abbia per qualche tempo dimorato in Roma.

[1] Vedonsi il pescatore che riceve il prezzo della vendita; un monaco inginocchiato; il pesce per terra con appresso una grossa borsa ed alcune persone che osservano il miracolo. In distanza si scorgono una città e il mare, ove veleggiano due navi: in cielo apparisce San Luigi.

L' affresco rappresentante la Morte di San Luigi è una composizione simmetrica. I Frati mendicanti con espressione di dolore circondano il cadavere del giovane Santo; alcuni uomini e donne stanno ai lati della chiesa dove si compie la cerimonia funebre. Le mosse dei Frati che portano i ceri e l'incenso, sembrano prese dal vero e sono assai naturali. L'architettura è disegnata con buona intelligenza della prospettiva; il che ci mostra l'influenza dell'arte di Piero della Francesca. Le figure ricordano quelle di Domenico Veneziano, ma anche esse peccano per piccola statura e per una certa volgarità di lineamenti e d'espressione.[1]

Le storie della vita di Sant' Ercolano si possono intendere soltanto conoscendo la leggenda popolare di esso: sono insufficienti le notizie date in proposito dai Bollandisti e dal Pez. La leggenda popolare vuole che il vescovo di Perugia fosse flagellato e scorticato per ordine di Totila, e che quando il suo corpo fu ritrovato dopo quaranta giorni e trasportato processionalmente per esser seppellito in luogo sacro, avesse la pelle intatta senza alcun segno di corruzione, mentre il cadavere di un bambino, seppellito col corpo del Santo, era in istato di putrefazione.

A destra d' una di queste storie, vedesi il Santo steso in terra e decapitato, che si sta seppellendo insieme col fanciullo. A sinistra, alcuni uomini stanno uccidendo un bue; un prete discorre con un ufficiale di Totila, e in distanza è figurata una battaglia.

L' affresco seguente rappresenta la processione del clero e dei fedeli che trasportano il cadavere di

[1] La parte superiore a sinistra, e la parte inferiore a destra di questo affresco, sono raschiate.

Sant' Ercolano. Il dipinto è assai danneggiato per la parziale caduta dell' intonaco.

Questi due affreschi importano anche dal punto di vista storico, perchè il primo ci presenta la chiesa di Sant' Ercolano e la porta Romana, come sono al presente, ed il secondo ci dà la prospettiva dell'antico palazzo pubblico di Perugia. Le figure dell' uno e dell'altro dipinto hanno molta vita, sebbene non affatto esenti da quella esagerazione che era propria di Matteo da Siena.

Guardando quest' opera nel suo insieme, fa maraviglia che un artista come il Bonfigli, che aveva modificato lo stile umbro col contemperarvi quello di Domenico Veneziano e di Pier della Francesca, fosse tenuto in così alto concetto dai suoi concittadini.

La sua maniera era peraltro superiore a quella di tutti gli artisti del suo tempo, escluso Piero, per lo studio da lui fatto sulle opere degli artisti fiorentini; e dev'essere stimato non tanto pei pregi intrinseci dei suoi lavori, quanto per gli intenti propostisi, alla medesima stregua dei pittori ferraresi che eseguirono le pitture nel palazzo di Schifanoia. Certo gli era famigliare la maniera dei pittori padovani e veronesi. I suoi progressi nell'arte furono raggiunti a poco a poco ; tuttavia fin dalla giovinezza aveva saputo guadagnarsi la stima degli artisti, chè appunto i progressi conseguiti giorno per giorno dovevano necessariamente accrescergli la fama. E in considerazione della stima di cui godeva, i Perugini tolleravano pazientemente i suoi indugi a compiere gli affreschi nel Palazzo pubblico.

La sua nomina ad arbitro per stimare la nuova facciata della chiesa di San Bernardino in Perugia,

eseguita dal fiorentino Agostino d'Antonio, fu onorevole tanto pel pittore quanto pei Perugini che ebbero fede in lui.[1] Le molte opere uscite dalla sua bottega in tempi posteriori, dimostrano che l'esecuzione degli affreschi nel Palazzo pubblico non gl'impedì d'accettare altre commissioni, le quali furono: un gonfalone per la compagnia di San Bernardino (1465), una Vergine del Soccorso per la chiesa di Corciano (1472), uno stendardo per la Confraternita di San Fiorenzo (1476), una Vergine della Misericordia per la chiesa della Commenda di Santa Croce (1478), e molti altri lavori. Anche le ricordate pitture dimostrano che il maestro andava sempre facendo di giorno in giorno nuovi e maggiori progressi nell' arte.

Gonfalone di S. Bernardino nella Galleria di Perugia.

Il gonfalone di San Bernardino[2] è un' ampia tela col fondo dorato, sulla quale è figurato Cristo con Angeli, che benedice San Bernardino ritto dinanzi a lui. Nella parete inferiore presso un paese con la veduta della città di Perugia,[3] sono figurate due storie della vita di San Bernardino.[4] Nella figura del Salvatore, con testa grande e coperto da panneggiamenti disposti a festoni, si ha la prova che il Bonfigli seguiva talvolta anche allora la maniera di Taddeo e di Domenico Bartoli. Spiacente è il colore fosco della scarsa tempera.

[1] Vedi la notizia nel Mariotti, op. cit., pagg. 72-97. L'incarico gli fu dato nel 1465.

[2] Trovasi ora nella Galleria di Perugia e porta il n. 1.

[3] Sopra un edificio nel fondo leggesi: « AUGUSTA PERUSIA, MCCCCLXIIII. »

[4] Cioè San Bernardino che brucia i libri dei disputanti insieme con le armi alle quali essi danno di piglio, e Pio II che distribuisce i ceri nell' anno 1459.

La pittura fu attribuita dal Vasari stesso al Bonfigli (vol. V, pag. 276).

Vergine del Soccorso in Corciano.

La Vergine del Soccorso in Corciano è pittura imperfetta, che ormai ha perduto i suoi caratteri originali a cagione dei restauri e dei ridipinti.

L' Eterno, con in mano un fascio di frecce, ne ha già scagliate alcune riparate dal manto della Vergine, sotto al quale stanno ritti in piedi i Santi Nicola da Tolentino, Macario e Sebastiano, in atto d' intercedere per alcune figure genuflesse. Nel centro, di faccia allo spettatore, vedesi la città di Corciano, e in uno scudo posto sopra la porta è la data « 1472. » Due Angeli sostengono il manto della Vergine.

Stendardo di S. Fiorenzo.

Lo stendardo colorito per la Confraternita di San Fiorenzo è migliore del precedente, e quasi degno d'esser considerato quanto gli affreschi del Palazzo comunale. È una pittura commemorativa come quella di Corciano, e allusiva alla peste che i fedeli reputarono mandata da Dio a castigo dei loro peccati.

Ivi è figurata la Vergine, in cui onore fu eseguito il dipinto, che gli Angeli trasportano sopra una nuvola. Essa mostra il Bambino Gesù ritto in un canestro di fiori. I Santi Pellegrino e Florenzio, Sebastiano e Filippo nel primo presso, e dietro a loro uomini e donne inginocchiati, sono divisi in due gruppi principali da un Angelo che tiene in mano una lunga pergamena, dentrovi scritta, in cattivi versi, una specie d' esortazione indirizzata ai fedeli, di pensare ai propri peccati e di ricordarsi che solo la Vergine può interceder per loro. Termina lo scritto con queste parole: « nel mille settanta quatro cento » sei. »[1]

[1] Il Gesù Bambino è in atto di stendere la mano sulla quale veggonsi i segni della crocefissione. Nella parte inferiore

La tempera leggera, divenuta scura pel tempo, è trattata alla brava, con una giudiziosa distribuzione delle luci e delle ombre. Quel certo sentimento che anima la figura della Vergine e la grazia espressa in quelle degli Angeli, fanno perdonare i difetti del nudo, duro e rigido, della figura di Gesù Bambino.

Ancona nella Galleria di Perugia.

Le medesime qualità di questa pittura si notano pure in quattro Santi, in una Vergine col Putto ed Angeli (pittura che era forse il centro di di un'ancòna di cui le figure dei Santi costituivano le parti laterali); in quattro storie, di piccole dimensioni, appartenenti ad una predella, e in due cuspidi che si trovano nella chiesa di San Domenico, l'una divisa dall'altra.

Nella tavola che abbiamo supposto essere stata probabilmente la parte centrale dell'ancona, scorgesi l'influenza dell'arte di Fra Filippo. Nelle figure della Vergine e dell'Angelo annunziante che sono nelle cuspidi, si scorge un'espressione di gentile modestia, molto somigliante a quella che si nota nelle pitture dell'Alunno, che forse dimorò in questo tempo a Perugia.[1]

della tela veggonsi alcune storie della vita dei Santi rappresentati nella parte principale dello stendardo.

[1] A ciascuno dei lati sono due figure: Santa Caterina e San Pietro; San Paolo e San Pietro martire. Esse sono ben rilevate con le luci e le ombre, ben proporzionate e regolari nelle membra, e con mosse naturali.

La tavola centrale (danneggiata quasi intieramente e senza rimedio), non è di solito esposta al pubblico. Vi è figurata la Vergine nel mezzo con quattro Angeli ai lati, sul davanti.

La predella rappresenta: la Crocefissione (che è quasi perduta); il Battesimo del Redentore, la Decollazione di San Giovanni, e San Nicola che intercede e salva da morte tre giovani.

Tutte queste pitture si conservano ora nella Galleria di Perugia, e portano questi numeri: n. 61, Santa Caterina e San Pietro; n. 73, San Paolo e San Pietro martire; n. 246, le due cuspidi. Le altre pitture non sono numerate.

Un dipinto ora nell' Accademia di Perugia, è come il precedente assai danneggiato. Rappresenta la Vergine seduta in trono, davanti ad una balaustrata di marmo su cui stanno gli Angeli. Ai lati vi sono dei Santi. Una parte della superficie a destra della pittura è raschiata, e non lascia scorgere se non poche tracce delle figure che v' erano dipinte. Gli Angeli in preghiera sono tra le cose più graziose del Bonfigli.[1]

Vergine col Putto e Santi nell'Acc. di Perugia.

L'affresco rappresentante la Vergine della Misericordia nella chiesa della Commenda, è copia di una composizione troppo conosciuta e comune.[2] Essa è in ogni modo meritevole d'essere osservata alla pari degli altri dipinti pure di mano del Bonfigli, che si conservano nella sagrestia della chiesa di San Francesco,[3] nella Confraternita della Giustizia,[4] nell'Accademia[5] e nella chiesa del Carmine di Perugia.

Vergine della Misericordia nella chiesa della Commenda.

Altre pitture in Gall. e in Chiesa del Carmine a Perugia.

[1] Galleria di Perugia, n. 14. Le figure sono minori della grandezza naturale. A sinistra sono rappresentati San Tomaso e San Gerolamo, col leone. Gli Angeli hanno sul capo quella specie di cresta di fiori, già osservata nella pittura, pure del Bonfigli, rappresentante la Nunziata, e di cui è proprietario il Bertelli.

[2] Le figure che stanno inginocchiate, ai lati della pittura, sotto al manto della Vergine portano il nome d' una Confraternita.

L' Eterno scaglia dardi dall' alto. La pittura ha molto sofferto.

[3] Ora si conservano nella Galleria di Perugia, coi numeri 187 e 189. Sono due basi d' una lunetta dipinta da Fiorenzo di Lorenzo.

In dette basi si vedono quattro Angeli, due per parte, con gli emblemi della Passione. Queste figure sono molto danneggiate, anzi due tra esse mutilate.

[4] Ora nella Galleria di Perugia, catalogate coi numeri 185 e 190. In ciascuna di queste due tavole, sono figurati due Angeli metà del vero, che tengono canestri di rose. Il colore è in parte caduto.

[5] Numeri 186 e 191 della Galleria di Perugia. I quattro Angeli genuflessi con emblemi della Passione, sembrano simili a

Quest'ultima si vede nel coro, e sembra sia stata originariamente uno stendardo per chiesa.[1] La Vergine è figurata in atto d'adorare il Bambino steso sul suo grembo, circondata dai fedeli genuflessi, tra i quali un Re ed un Papa. Ha un'aria di soave meditazione, già molto simile a quella che scorgesi nelle pitture di Fiorenzo di Lorenzo e del Perugino.

Affresco in Diruta.

È tempo di ricordare l'affresco nella vòlta della cappella detta di Sant'Antonio abate a Diruta (nei dintorni di Perugia). In esso è figurata, nel modo solito, la Vergine della Misericordia da un lato, con i quattro Evangelisti. È ben difficile poter giudicare lo stile di questa pittura, per le grandi ingiurie che ha subìto dal tempo e dall'incuria degli uomini. Ricorda uno degli affreschi nella cappella di Santa Maria in Campis, nei dintorni di Foligno. Lo stile si mostra men buono di quello notevole nei dipinti, pure del Bonfigli, che sono nel Palazzo comunale di Perugia, sebbene sembri doversi attribuire più a questo artista, che ad un altro.[2]

quelli più antichi che stanno nella sagrestia della chiesa di San Francesco: hanno infatti dimensioni uguali.

[1] È una tela tagliata.

[2] L'affresco fu attribuito dall'Orsini all'Alunno. Vedi Baldassare Orsini, *Vita* ecc. *di Pietro Perugino* (Perugia, Baduel, in 8°.), nota a pag. 24.

Sono da mentovarsi le seguenti pitture del Bonfigli: Galleria di Perugia numeri 108-112. Miracoli di San Bernardino (lavori non molto importanti, ed anche alquanto rozzi). Galleria di Perugia (provenienti dalla sagrestia della chiesa di San Francesco), n. 123. Deposizione dalla Croce, n. 124. Il Redentore che porta la Croce, frammenti di una predella della Scuola del Bonfigli. Del medesimo genere, se non anche inferiore, sono i dipinti registrati nel catalogo coi n. 108-112 e 98-99, rappresentanti San Francesco ed un altro Santo.

Perugia, Duomo. Su di un pilastro a sinistra entrando, vi è una pittura rappresentante San Bernardino (metà del vero), molto danneggiata.

Vergine con Gesù morto e Santi in San Pietro in Perugia.

La tavola condotta nel 1469 che si conserva nella chiesa di San Pietro in Perugia, e rappresentante la Vergine che sostiene il corpo morto del divino Figlio sulle ginocchia, coi Santi Leonardo e Girolamo, è dal Passavant attribuita al Bonfigli. A noi sembra peraltro di scorgervi la mano d'un più debole artista, quale fu il Boccati o Matteo da Gualdo. Fors' anche ne potrebb' essere autore Lodovico d'Angeli, discepolo del Bonfigli, la cui maniera somiglia alquanto a quella di Fiorenzo di Lorenzo. L' Angelo sopra alla figura della Vergine sembra copiato da dipinti di Benozzo o dell' Angelico. I contorni sono duri; il colore è plumbeo vitreo, e particolarmente il disegno si manifesta difettoso. [1]

Giova ora esaminare se sia vera la notizia da altri riferita, che il Bonfigli andasse a Roma.

Mentre per opera del Bonfigli l'arte in Perugia faceva notevolissimi progressi, il Pinturicchio ed il Perugino avevano ricevuto i primi rudimenti nell'arte del dipingere, nella quale dovevano acquistare fama non peritura. Essi si avvantaggiarono di tutti i progressi, che non solo in Perugia, ma in tutta l' Italia, l' arte andava facendovi. Il loro campo artistico fu più largo, e superarono perciò agevolmente quegli stessi maestri alla cui scuola furono educati. Sappiamo dal Vasari che il Pinturicchio fu compagno ed amico del Bonfigli. [2] Come Timoteo Viti, dopo aver lasciato il Francia, ammaestrò il giovane Raffaello nell'arte, per divenire più tardi,

[1] Sull' orlo inferiore leggesi:

ANNO DOMINI
MILLESIMO CCCCLXVIIII.

[2] Vasari, vol. V, pag. 275: « Fu suo compagno ed amico, sebbene era più vecchio di lui, Benedetto Buonfiglio, pittore perugino. »

quando le parti erano invertite, l'aiuto del suo stesso discepolo; così non è improbabile che il Bonfigli abbia seguito ed aiutato il Pinturicchio quando questi si recò a Roma per dipingere in Vaticano. L'affermazione del Vasari che il Bonfigli eseguì nel palazzo papale molti lavori, indusse il Taia a descrivere vari affreschi e molte grottesche figure che il Bonfigli avrebbe condotto in esso durante il pontificato d'Innocenzo VIII (1482-92).[1]

Crocefissione in S. Giov. in Laterano a Roma.

In Roma non si hanno ora affreschi che possano con probabilità essere attribuiti al Bonfigli, fatta eccezione di quello rappresentante la Crocefissione con gli Apostoli, che vedesi nella grande Basilica di San Giovanni in Laterano.[2] Niuna ragione è contraria a credere che il Bonfigli fosse veramente andato a Roma fra l'anno 1484 ed il 1486. Che avesse differenze con la moglie Gioliva di Menicuccio negli anni 1483 e 1486 è provato da documenti riferiti dal Mariotti;[3] mentre altri di data posteriore, trovati dallo stesso autore,[4] ci fanno conoscere

[1] Vasari, vol. V, pag. 295; Taia, *Descrizione del Vaticano*, pagg. 385, 407-409; Vermiglioli, pagg. 24, 56.

[2] Lo stile di questi affreschi che sono sulla parete di faccia alla tribuna, fa ragionevolmente supporre che siano usciti dalla mano del Bonfigli e di Fiorenzo di Lorenzo; sebbene un'iscrizione dichiari che tanto questi, di cui discorriamo, quanto quelli delle altre pareti (tutti molto ridipinti) si debbano ad un artista fiorentino sotto Urbano V (1362), e furono restaurati (!) sotto Pio VII.

[3] *Lettere pitt.*, op. cit., pag. 141: « Dice il Pascoli di non sapere se Benedetto avesse moglie e figli. Ma sì ch'egli ebbe moglie e l'ebbe tale, che non servì che ad inquietarlo; mentre ebbe con lei frequenti liti, e di lei non lasciò figli, non trovandosi di questi alcuna menzione nè nel testamento di Benedetto, nè in quello della sua moglie. »

[4] *Lett. pitt.*, op. cit., pag. 141, in nota: « Nel 1483 aveva con costei non lieve discordia per interessi e nuovamente con lei litigava nel 1486; come risulta da un processo nell'antico registro de' Notari sotto il dì 8 novembre 1483, e da carta antica

che i rapporti con la sua compagna erano stranamente migliorati, e che egli s'adoperava a difenderla in una lite civile che essa aveva.

È probabile che questa donna morisse poco dopo, perchè nel testamento da lui fatto addì 6 luglio 1496, non fa menzione di lei e lascia eredi delle sue terre due chiese, e del rimanente quella di San Domenico.[1] Egli volle che il suo corpo fosse seppellito in quest'ultima chiesa, e senza dubbio fu osservata la sua volontà, sebbene non ci sia nota la data della sua morte.

Possono essere attribuite al Bonfigli o al suo contemporaneo Fiorenzo di Lorenzo, otto tavole che si trovano nella chiesa di San Francesco di Perugia, e che sono generalmente attribuite, ma, a nostro avviso, senza sufficiente fondamento, a Vittore Pisano.

Tavole in S. Francesco di Perugia.

Esse rappresentano storie della vita e dei miracoli operati dopo la sua morte da San Bernardino. Queste storie sono disposte nell'ordine seguente:[2]

1. Nascita del Santo in Massa; 2. Resurrezione d'una fanciulla caduta in un pozzo e annegatavi; 3. Resurrezione per opera del Santo d'altra persona morta; 4. Liberazione d'un giovane condotto al pa-

presso di me segn. n 36. Anche tre anni dopo questa benedetta donna era involta in un'altra lite civile, e il marito tornato forse allora in pace con lei, col titolo di suo procuratore, si maneggiava a difenderla (*Ex Proces. sub. die 26 martii 1489 in vet. Reg. Notar*). »

[1] *Lett. pitt.*, pag. 141 in nota.

[2] Le dette tavole si conservano nella sagrestia della chiesa di San Francesco e sono attribuite al Pisanello dal Mariotti (pag. 115) e dal Rosini (vol. III, pag. 218). Il Passavant confuta quest' asserzione mettendo innanzi invece il nome di Fiorenzo di Lorenzo.

Vedi il suo *Raphäel*, vol. I, nota a pag. 481, ed il *Comm.* al Vasari, vol. IV, pag. 177.

tibolo per una rissa in Aquila; 5. Guarigione d'un infermo; 6. Il Santo che guarisce un infermo, in apparenza ferito da un toro; 7. Altri miracoli dello stesso genere.[1]

L'interesse principale è tutto nelle prime quattro delle accennate pitture. Esse sono le cose più belle della Scuola alla quale il pittore apparteneva nel tempo in cui furono condotte, e possono servire come pietra di paragone dell'arte perugina prima della fine del secolo XV, dimostrando tutto lo svolgimento che essa ebbe dal Bonfigli al Pinturicchio ed al Perugino.

In esse si scorge confuso il naturalismo col classico, in quella forma famigliare al Bonfigli, che era ormai conosciuta e generalmente in uso, dacchè Piero della Francesca aveva allargata la sua influenza sugli artisti umbri, rilevandosi allo stesso tempo quella soavità di sentimento alla quale avevano attinto gli artisti padovani e veronesi nelle pitture da essi condotte nel palazzo Schifanoia di Ferrara.

La Nascita di San Bernardino,[2] presenta nelle sue parti delle disuguaglianze. Belle sono le teste di alcune figure, ma gli strani abbigliamenti da cui sono coperte, e la secchezza delle forme hanno del ricercato. V'ha qualche cosa di disarmonico nei toni della tempera, che sembra riveli la mano di Fiorenzo di Lorenzo.[3] La tavola rappresentante quella fanciulla che risuscita, è migliore dell'altra con la Nascita di San Bernardino.[4] Il pozzo da cui è tratta

[1] Queste pitture stanno ora nella Galleria di Perugia, registrate in catalogo con i num. 234, 210, 233, 214, 213, 228, 227, 209.

[2] Galleria di Perugia, n. 234.

[3] Come, per esempio, nella pittura della chiesa di San Bernardino, di cui diremo fra poco.

[4] Numero 210.

la fanciulla sta in faccia ad un arco trionfale, assai bene ornato secondo lo stile classico, sul quale si legge la scritta: « S . P . Q . R . divo . Tito . divi . Vespasiani . Tullio Vespasiano, Augusto . A . D . MCCCCLXXIII ..... » La fanciulla si vede in mezzo al quadro; la madre, San Bernardino ed un altro frate francescano in ginocchio si vedono di faccia, con dietro un paggio d'alta statura in veste attillata e col cappuccio, secondo il costume del tempo, ed appoggiato ad un lungo bastone. Altri spettatori, guardando attoniti il miracolo, stanno genuflessi o in piedi, e formano un gruppo dall'altro lato. Al di là dell'arco, si scorgono nel paese prati, alberi e colline, sopra una delle quali s'alza un castello.

Naturali sono le mosse e le espressioni del volto nelle varie figure; le forme trattate con verità e diligenza sono gradevoli per quella freschezza di colore nella quale il Bonfigli era superato da Fiorenzo di Lorenzo. Malgrado alcuni partiti spezzati ed angolosi, i panneggiamenti cadono con la naturalezza e semplicità propria del Perugino.

Nella terza storia[1] sono una donna inginocchiata, con le spalle rivolte allo spettatore, e presso a lei un fanciullo atterrito da un cane (motivo questo che ricorda Fiorenzo ed anche il Pinturicchio); la figura virile, presa di profilo, che è vicina al fanciullo, e quella pure virile che sta in piedi, a destra del dipinto, palesano, più che le altre, alcuni difetti del Bonfigli.[2]

I caratteri particolari della maniera di Matteo

[1] Galleria di Perugia, n. 233.

[2] Un paese roccioso veduto in distanza ha grotte di forma particolare, simili a quelle dipinte dal Pinturicchio nei suoi paesi, ma in tempo posteriore.

da Siena o dei Ferraresi si riscontrano, riprodotti peraltro assai poco felicemente, nella quarta storia rappresentante la Liberazione d'un giovane condotto al patibolo.[1]

Nella quinta storia, dentrovi il Santo che risana un infermo,[2] si scorge la maniera del Bonfigli mista con quella di Fiorenzo: la prospettiva di edifici classici ricorda Piero della Francesca o gli affreschi nel palazzo Schifanoia a Ferrara.

Le altre storie sono condotte rozzamente, ed hanno figure con forme dure e secche.

Le ricordate tavole, da attribuirsi ad un pittore diverso del Pisanello, al quale furono erroneamente assegnate, ci conducono a discorrere di Fiorenzo di Lorenzo, che vi lavorò nella bottega del Bonfigli.[3] Argomentiamo da ciò che Fiorenzo fosse discepolo di Benedetto, e siamo confortati in questa opinione da pitture autentiche dello stesso Fiorenzo, che palesano una modificazione della vecchia maniera umbra e di quella del Bonfigli, e mostrano che il loro pittore seguì in parte quelle innovazioni arrecate dal Vannucci alla rinnovatasi arte parigina. Si notano tali progressi in queste pitture, sia per freschezza, grazia e gentilezza delle figure, sia pel disegno, assai più corretto, specialmente nei panni (che vestono con molta naturalezza le membra delle figure ed hanno già i partiti del Perugino) da non potersi

[1] Galleria di Perugia, n. 214.

[2] Galleria di Perugia, n. 213.

[3] Nella Galleria di Perugia, dove si conservano queste tavole, fu sostituito il nome del Pisanello, come loro probabile autore, a quello del Mantegna. L'attribuzione di tali pitture al Pisanello sarebbe, a nostro avviso, giustificata soltanto da quei caratteri ai quali abbiamo già accennato, che si riscontrano in alcuni affreschi del palazzo Schifanoia, e che pure erano comuni ai pittori padovani e ferraresi.

negare che Fiorenzo ebbe a trarre molto profitto dall'arte di lui. Quale coloritore a tempera, per essere egli rimasto devoto all' antica maniera, i toni sono gai e persino leggeri, sebbene frequentemente in forte contrasto tra loro. Usando il fondo verde per le mezze tinte, e ricoprendolo con calde luci nelle carni, dà alle ombre un tono bruno-arancio. Quei medesimi caratteri che più tardi sono maggiormente evidenti nel Pinturicchio, si riscontrano già in embrione nelle sue pitture, per modo che egli è da considerare come immediato precursore di un maestro, il quale dopo una carriera artistica sempre in progresso, doveva per sua buona ventura subire da ultimo l' influenza del grande Urbinate.

Le opere di Fiorenzo, assai rare, hanno innegabilmente quella impronta umbra che vediamo prevalere nell'Alunno; ma mentre questi aveva i caratteri comuni dell'Umbria, il Buonfigli possedeva alquanto più del primo, versatilità d'ingegno. L'uno e l'altro in vario grado parteciparono allo svolgimento della maniera di Fiorenzo.[1] Attraente è il sentimento che si scorge nelle opere del pittore fulignate: egli dovè necessariamente lasciar l'impronta della sua arte sui pittori umbri, poichè molto stretta affinità si riscontra fra le sue figure di Santi, in estasi e sofferenti, e quelle affettuose degli artisti della sua regione. Ma la sua maniera è tutt'altro che libera da difetti, perchè troppo evidente è la preoccupazione del pittore di cattivarsi la simpatia dello spettatore, e questo sforzo rende le sue creazioni inferiori per molti rispetti al-

[1] Il Barone von Rumohr dice con fondamento di verità (*Forschungen*, vol. II, pag. 321), che Fiorenzo fu un discepolo di Benozzo Gozzoli o molto tolse da lui. L'influenza di Benozzo sulla maniera dell'Alunno è stata già da noi avvertita.

l'altre più primitive e più pure dell'Angelico e di Benozzo, e tuttavia assai poco rispondenti a quel profondo sentimento religioso ed essenzialmente cristiano, da cui erano animate le pitture al tempo della rinascenza dell'antico santuario d'Assisi.

Poche notizie abbiamo intorno alla vita di Fiorenzo. Non sappiamo quando nacque, e nulla conosciamo della sua adolescenza e virilità. Lo splendore che irradiava dalle opere del Perugino e del Pinturicchio lasciò nell'ombra il nostro più oscuro pittore.

Doppia ancona per la chiesa di S. Maria Nuova delle Silvestrine.

Nondimeno sono dal Mariotti riferiti i patti d'un contratto stipulato nel 1472, col quale Fiorenzo si obbligò a dipingere, per 225 ducati, un'Assunzione della Vergine, con i Santi Pietro, Paolo, Benedetto e Silvestro, ed una Vergine col Putto e i Santi Girolamo, Ambrogio, Nicola, Paolino, i dodici Apostoli, ed altre figure, in una doppia ancona per la chiesa di Santa Maria Nuova delle Silvestrine, ora chiesa dei Servi a Perugia.[1] Di questa pittura fece invano ricerca lo stesso Mariotti nel convento pel quale era stata ordinata, ma sembra che le sue parti principali siano quelle pitture che ora si conservano nell'Accademia di Belle Arti in Perugia.

La Vergine, sopra le nubi, sta in adorazione dinanzi al Bambino seduto sulle sue ginocchia: due Angeli la guardano con gentile atto reverente. Ai lati si vedono in piedi su fondo dorato i Santi Benedetto e Pietro, Giovanni Evangelista e Francesco.[2]

Oltre a queste parti principali, debbono aggiungersi le cuspidi, ove sono figurati l'Eterno con quat-

[1] Mariotti, *Lett.*, op. cit., pag. 81.

[2] Queste cinque tavole furono riunite al n. 13 nella Galleria di Perugia.

tro Dottori della chiesa, e cinque parti longitudinali, nelle quali veggonsi l'Angelo con la Vergine Nunziata, due Santi di grandezza naturale e due altri di mezza grandezza.[1] Esaminando soltanto la prima parte, che è anche la più importante, di questa opera grandiosa, ci è dato avere la giusta misura dell'ingegno di Fiorenzo di Lorenzo. La snella figura della Vergine ha una espressione di nobile modestia religiosa, e dal volto gentilmente reclinato trasparisce un senso di rassegnata timidezza. Questi sono pregi notabili che fanno perdonare la forma alquanto grave e non intieramente eletta nei particolari; la magrezza della gola e della clavicola, le spalle cadenti e la corta e larga mano. Il Putto non è più quel fantoccio ligneo e affagottato che deturpa le Madonne col Bambino di Giovanni Boccati; ma la forma è rozza, e il tipo volgare. Le mosse delle figure sono incerte ed esagerate; però non hanno linee angolari; le loro curve preconizzano già il Perugino. Dalle ombre di superficie alta, e dalle luci trasparenti deriva buon rilievo alle vesti, mentre il fondo verde si scorge attraverso i tocchi rozzi delle carni. Gli Angeli coi riccioli cadenti sono graziosi, di tipo giovanile nelle forme, e graziosamente vestiti: la loro bellezza preannunzia gli Angeli del celebre Perugino. Le figure dei Santi non sono meno notevoli per la dignità del-

[1] Le cinque cuspidi nella Galleria di Perugia sono numerate nell'ordine seguente. Numeri 172, 3, 5 e 6; i quattro Dottori, n. 174. Le parti rimanenti: n. 111, San Giovanni Battista (di grandezza naturale); n. 120 e 169 l'Angelo e la Vergine; n. 167, Sant'Antonio e San Francesco (figure metà del vero, sovrapposte); n. 168, San Sebastiano. Queste pitture condotte secondo la maniera di Fiorenzo, facevano indubbiamente parte del quadro d'altare eseguito per le Silvestrine. Esse hanno perduto il loro antico colore smagliante, a causa del tempo e del sudiciume.

l'atteggiamento, per la finitezza del disegno e per l'accurata esecuzione. L'Evangelista, che alza gli occhi al cielo, e presenta allo spettatore il viso di scorcio (figura che sembra del Pinturicchio) rivela come il nostro pittore si proponesse lo scopo di farla apparire ispirata. Le mosse delle figure sono rese felicemente, ma hanno aspetto di persone attempate per le rughe che ne solcano il viso e per le carni che lascian quasi vedere l'ossatura. Le mani ben condotte, sono peraltro rattrappite alla maniera umbra. Il colore è dappertutto il medesimo, sebbene leggermente alterato dal tempo e da ripetute vernici.[1]

Fiorenzo di Lorenzo era uno dei decemviri di Perugia, quando gli fu data la commissione di quest'ancona.[2] Quest'ufficio, e più ancora l'ingegno di cui diede prova in questa pittura, dimostrano che egli doveva essere allora maturo d'anni e d'esperienza. Certo è che, oltre questa pittura, molte altre ne condusse, che sono conservate nell'Accademia di Perugia: otto figure di Santi (metà del vero) negli scompartimenti di una predella;[3] San Sebastiano (as-

Altre pitture ora nell'Acc. di Perugia.

[1] La figura di San Pietro è bella, sebbene avviluppata in panneggiamenti troppo copiosi. Parimente buona è la figura di San Benedetto, coi dettagli dei capelli e della barba minutamente indicati; la parte inferiore di essa è leggermente danneggiata da guasti sulla superficie colorata. La figura di San Francesco, così dignitosa e ascetica nell'aspetto, ha panneggiamenti bene intesi; l'altra di San Giovanni (che tiene nella mano sinistra un libro ed una penna nella destra) ha il manto rosso in parte scolorito. La sua tunica azzurra è adorna di ricami sugli orli, secondo il costume dei pittori perugini.

[2] Mariotti, op. cit., pag. 81.

[3] Galleria di Perugia, n. 50. I Santi rappresentati sono: Michele, Bernardino, Luigi di Tolosa, Francesco, Chiaro, Antonio da Padova, Girolamo, ed un altro.

sai magro), nel quale scorgonsi tracce della scuola del Bonfigli,[1] ed altri lavori di minor pregio.[2]

Un' opera più notabile di Fiorenzo è il dipinto che si conserva nella chiesa di San Francesco a Diruta, ove è figurato l'Eterno in una gloria rotonda fra i Santi Romano e Rocco. I buchi fatti con chiodi, e le crepe dell'intonaco hanno danneggiato la superficie. La salvezza dell' affresco da danni maggiori è forse dovuta alla fortuna che i proprietari dell'altare fecero appendere una tela moderna sul muro. Manca il nome del pittore, ma senza dubbio alcuno ne è autore Fiorenzo; la data (1475) appostavi nel fregio, sopra una veduta del paese di Diruta, indica il tempo in cui l'affresco fu terminato. Il dipinto dimostra chiaramente quanto grande fosse già l'influenza del Perugino, ed è così ben condotto da esser costretti a riconoscere nell'autore il più valente pittore dell'arte perugina, dopo il Vannucci. Le figure non sono

L'Eterno fra i Santi Romano e Rocco in Diruta.

[1] Ora nella Galleria di Perugia, col n. 64. Vedesi San Sebastiano (figura lunga e sparuta) legato ad una colonna, che è addossata ad un pilastro d' un edificio architettonico che serve di fondo. La tempera si mostra scarsa e positiva nei contrasti di tono.

È curioso osservare come il disegno, alquanto manierato della figura, ricordi i difetti che si scorgono in quelle di Liberale di Verona.

[2] Essi sono: nella Galleria di Perugia, n. 107; San Bernardino, debole dipinto su tela; n. 100, San Sebastiano, parimenti in tavola, danneggiata; n. 101, Vergine col Putto in gran parte perduta (tavola). Senza numero, affresco condotto pel soppresso convento di Santa Giuliana di Perugia, rappresentante Cristo morto sulle ginocchia della divina Madre, fra due Santi (un uomo e una donna); parte della testa della Vergine è perduta. La maniera con cui è condotto questo affresco pare quella di Fiorenzo; ma non possono escludersi i nomi di Lodovico Angeli o di Bartolommeo Caporali. N. 15, i santi Margherita, Antonio e Caterina in una sola cornice, pittura sucida e di poca importanza della scuola di Fiorenzo, e forse di mano d'uno dei suaccennati suoi aiuti o discepoli.

un modello di semplicità; vi si scorge invece uno sforzo per esprimere la posa e la mossa, ed una grazia studiata e leziosa tanto nel corpo, quanto nelle membra e nelle estremità. La testa di San Romano presa di scorcio ricorda una di quelle figure non insolite del Perugino. I panneggiamenti ci fanno ricordare il Palmezzano nelle sue imitazioni degli originali di Melozzo e di Piero della Francesca. Le ombre fredde rossiccie, poste sul fondo verde, sono ben fuse con le luci, e producono l'impressione di una superficie alquanto aspra e non levigata. Questa pittura murale è una delle più importanti che oggi si conservino. Sebbene non sia più sicura l'autenticità, essa non è meno notabile del quadro d'altare che trovasi nella sagrestia della chiesa di San Francesco in Perugia, le cui parti laterali (ove sono dipinte le figure dei Santi Pietro e Paolo) furono staccate dalla lunetta cui appartenevano, e poste accanto ad altra pittura condotta da mano diversa.

Ancòna nella Galleria di Perugia.

Queste tavole sono così belle come quelle che si conservano nell'Accademia di Belle Arti in Perugia. Sull'orlo delle vesti che coprono le figure dipinte si legge: « Florentius Lauren...ti pinsit MCCCCLXXXVII. »[1]

Nella lunetta sottostante alle ricordate tavole è figurata la Vergine in gloria fra gli Angeli. Essa è posta ora sulle sue figure d'Angeli mutilate, dipinte dal Bonfigli, di cui abbiamo già fatto menzione. La Vergine (una figura di mezza grandezza) tiene stretto il Bambino Gesù nudo: la gloria è composta con teste di Serafini, ed ai lati sono i due Angeli che guardano al cielo tenendo le braccia conserte al petto. L'influenza del Perugino è naturalmente alquanto

[1] Il panneggiato della figura di San Pietro è troppo grave e complicato.

maggiore in questo dipinto condotto nel 1487. Malgrado il tipo pur sempre difettoso, è assai bello il gruppo della Vergine. Il Bambino, molto migliore del solito per forma e per mossa, è disegnato secondo quei principii che furono più tardi usati dal Pinturicchio nelle sue opere. Fiorenzo non pose maggior grazia o sentimento in figure sole di Angeli, con panneggiamenti più simili alla maniera del Perugino, di quello che facesse in queste pitture.[1]

Evidentemente Fiorenzo voleva rendersi ragione di tutti i progressi che l'arte andava facendo e si sforzava di seguirli nelle sue pitture. Tali suoi tentativi sono evidenti non solo nei dipinti di cui testè abbiamo tenuto parola, ma anche, e più notevolmente, in un affresco (lunetta rappresentante la Vergine col Putto e due Angeli), che vedesi nella Sala del Censo nel Palazzo pubblico di Perugia. Anche in esso il nostro pittore ci richiama alla mente il Pinturicchio. Vi si nota una maggiore seducente soavità, ma anche un tocco rozzo e una troppa sostanza di colore: il che dimostra le difficoltà che il maestro cercava di superare nel seguire i progressi dell'arte.

Affresco nella sala del Censo nel palazzo pubbl. di Perugia.

Nel catalogo del Museo di Berlino è attribuito con ragione a Fiorenzo di Lorenzo un dipinto rappresentante la Vergine col Putto, su fondo dorato, e con la data del 1481, assai piacente per la gentilezza della figura principale. La forma dei panni ci fa supporre che il pittore abbia studiato le opere di qualche artista fiorentino.[2] Il pregio del dipinto non con-

La Vergine col Putto nel Museo di Berlino.

[1] Questi Angeli ricordano quello che si vede nella Madonna del Perugino (un tondo), la quale trovavasi tempo indietro all'Aia, ed ora si conserva al Louvre (n. 442). Le tre tavole summentovate sono in buono stato di conservazione, e si trovano riunite nella Galleria di Perugia, ma senza numero di catalogo.

[2] Museo di Berlino, n. 129. La data è « MCCCCLXXXI. »

siste nel saperlo eseguito da Fiorenzo di Lorenzo, ma nel potere per esso giudicare con probabilità quell'Adorazione dei Magi (che trovavasi in Santa Maria Nuova di Perugia ed è ora nella Galleria della stessa città) dal Vasari,[1] e da altri scrittori venuti dopo attribuita al Perugino. Tanto il Biografo aretino che il Rumohr[2] ritengono peraltro che questa non potrebbe essere se non un' opera giovanile del Vannucci. Sarebbe più nel vero, a nostro avviso, chi affermasse che autore ne fu un esperto artista, anzichè un principiante. Vi si scorge infatti la mano d'un pittore (quale fu appunto Fiorenzo) che sebbene appartenesse alla Scuola umbra, cercò nondimeno di migliorarla sia con la propria esperienza, sia coll'imitare l'esempio della nuova Scuola perugina, esprimendo più delicati sentimenti di quelli della Scuola medesima nel suo primo periodo, oltre una più stretta affinità di quel che non fosse innanzi, con la Scuola alla quale il Pinturicchio appartenne.[3]

Adorazione dei Magi nella Gall. di Perugia.

Molti dei caratteri della maniera di Fiorenzo si riscontrano in questa pittura: essi consistono nella composizione, che è alquanto rigida e uniforme, nel disegno delle parti corporee, che ha del duro e dell'angoloso, nei volti che sono fino ad un certo punto

[1] Vasari, vol. VI, pag. 42: « Ma perchè queste non sono di quella bontà che sono l'altre cose di Pietro, si tien per fermo ch'elle siano delle prime opere che facesse. »

[2] Rumohr, *Forschungen*, vol. II, pag. 339.

Anche il Mezzanotte, (*Vita del Perugino*, op. cit., pag. 15) l'assegna al Perugino, e così anche il Passavant, (*Raphäel*, op. cit., vol. I, pag. 489). Posta nella Galleria di Perugia, fu contrassegnata in catalogo col n. 39, attribuendola a Domenico Ghirlandaio!

[3] Il Vermiglioli cita un manoscritto del secolo XVIII (*Cronaca del convento di Santa Maria Nuova*), nella quale si legge che l'Adorazione dei Magi fu dipinta nel 1521 per Camillo di Braccio Baglioni (*Vita del Pinturicchio*, op. cit., pag. 212).

rigidi e monotoni, nella forma delle mani e delle articolazioni piegate stranamente sotto i panneggiamenti, così aderenti alle membra, e di cui l'ampiezza è danneggiata da frequenti partiti spezzati di pieghe, ma più che tutto, nel colore, sia per quanto riguarda il metodo tecnico, sia per la sua fosca opacità. A questo proposito devesi notare una innovazione indotta dal pittore nella maniera del colorire. La mancanza del sentimento nelle tinte ed il loro poco rilievo in rapporto ai mezzi toni ed alle ombre, nonchè la mancanza d'atmosfera, sono caratteristiche peculiari di Fiorenzo di Lorenzo, che non si riscontrano affatto nelle opere del Perugino. [1] La pittura rappresenta, come abbiamo già detto, l'Adorazione dei Magi. La Vergine sta seduta in una capanna col Bambino sulle ginocchia. Il Putto è in atto di dare la benedizione. La testa e la veste della Vergine sono simili a quelle della Madonna di Berlino, che abbiamo già ricordata, ed il tipo del Putto è simile all'altro della lunetta nella chiesa di San Francesco in Perugia. [2] La figura del Re inginocchiato a sinistra, con lineamenti duri, sembrerebbe assai naturale se i panni che coprono le sue estremità inferiori non sembrassero rigidi. San Giuseppe, che vedesi a destra appoggiato ad un bastone, sarebbe più piacente se non avesse gli stessi difetti. Il Re che sta diritto in piedi presso a quello inginocchiato, e

[1] I panni sono più larghi di quelli generalmente usati da Fiorenzo. Il colore non è dato col metodo a tempera, come pel solito usavano i vecchi pittori umbri, ma è duro per sostanza e grossezza di superficie. Il fondo rappresenta un paese con colline, un corso d'acqua ed un albero. Una stella brilla in mezzo al cielo. La tavola è ben conservata, ma una fenditura verticale la divide nel centro, tagliando in due la figura del Re genuflesso.

[2] E che ora è, come fu detto, nella Galleria di Perugia.

che presentasi di fronte allo spettatore, ha fattezze rigide e senza espressione. La figura del terzo Re con in mano la coppa, e quella più distante che le sta alla destra, hanno una certa aria di dolcezza che preconizza il Pinturicchio. È finalmente degna di nota la figura virile veduta a sinistra, perchè si crede il ritratto del Perugino. È universale il desiderio di scoprire ritratti, per trarre deduzioni da tali scoperte; ma anche se questa figura (che pure ha una lontana rassomiglianza con i noti lineamenti del Vannucci) fosse veramente il ritratto di quel maestro, non si dovrebbe argomentare da ciò che la figura fosse dipinta dal Vannucci, e molto meno che l'Adorazione non appartenga a Fiorenzo di Lorenzo. Lo stile suo proprio si riconosce, a nostro avviso, chiaramente, ed a lui dev' essere attribuita la detta figura, più che a qualsiasi altro maestro.

La Madonna nella Galleria di Perugia.

Tra le opere di Fiorenzo in Perugia è da ricordare quella Madonna che conservasi nella Fraternita della Giustizia, [1] in cui si nota l'influenza di Benozzo e la smorfia dell'Alunno, con alcuni dei difetti d'esecuzione comuni alla Scuola. [2]

[1] Ora è nella Galleria di Perugia sotto il n. 207. Ancona a cuspidi, si vede in essa la Vergine in trono col Bambino sulle ginocchia che benedice. Due Angeli stanno inginocchiati in atto di preghiera; e similmente i due Ordinatori del quadro, più vicini allo spettatore; nel primo presso ai lati sono i Santi Mustiola e Andrea (de' quali è in parte caduto il colore), Pietro e Francesco (questi, con la smorfia solita, come nei quadri dell'Alunno).

La predella rappresenta Cristo fra la Vergine e San Giovanni Evangelista, e ai lati i Santi Gerolamo, Orsola (?), Bernardino e Giovanni Battista. Le figure sono piccole e pesanti; i colori in aspro contrasto fra loro, ma l' esecuzione è accurata.

[2] Debbonsi aggiungere alla nota delle opere di Fiorenzo anche le seguenti:

Altre pitture in Perugia, Terni, Ravenna, Carlsruhe e Liverpool.

*Perugia*, Palazzo comunale. — Due tavole con Santi (figure metà del vero) in preghiera.

*Perugia*, Sagrestia della chiesa di Sant'Agostino. — Tavola.

È da attribuirsi a Fiorenzo anche quella bella tavola, che trovasi da molto tempo in Madrid nel

Il Redentore e Santi nel Museo di S. Trinita in Madrid.

La Vergine e il Putto (figure metà del naturale) dentro una ornamentazione circolare, nella quale sono sei teste di cherubini. Due teste d'Angeli di grandi dimensioni dipinte sugli angoli della base, ricordano la maniera del Mantegna. La figura del Bambino è di Fiorenzo o della sua Scuola, e il colorito ha qualche cosa di nuovo.

*Perugia*, Chiesa di San Giorgio. — Affresco di Fiorenzo, ma non dei suoi migliori. Rappresenta lo Sposalizio di Santa Caterina e San Nicola di Bari, figura questa rozzamente condotta e in parte ridipinta. Il fondo è nuovo.

*Perugia*, medesima Chiesa. — Una Natività, affresco ridipinto. La figura di San Giuseppe è interamente rifatta. È segnato: « A . D . MCCCCLXXXX. »

*Terni*, chiesa di San Francesco, cappella di Sant'Antonio. — Quadro d'altare molto danneggiato, rappresentante la Vergine col Putto fra i Santi Bonaventura, Giovanni Battista, Francesco e Luigi, con altri tre Santi in ciascun pilastro. L'Eterno è figurato fra due Angeli nella lunetta. La predella ha cinque storie della Passione di Gesù, rozzamente eseguite. Sull'estremità sta scritto: « 1485 » . Dio e Vergini opus erectu Dionisie Joañis prorate. »

È malagevole giudicare se il dipinto sia autentico, sembrando condotto da un imitatore dello stile di Fiorenzo o del Pinturicchio.

*Ravenna*, Galleria comunale. — Trittico, col fondo dorato. La Vergine e il Putto in mezzo ai Santi Pietro e Paolo. L'Eterno è dipinto nella cuspide fra la Vergine e l'Angelo della Nunziata. Ha questa scritta:

« MCCCCLXXXV DIE XXVIII DI JUGNIO. »

L'opera arida e dura sembra possa essere di mano di Bartolommeo Caporali o di Lodovico de Angelis.

*Carlsruhe*, Museo, n. 165, 166. — Sono rappresentati San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista, in figure piccole. Il fondo è dorato. Quest'opera fu erroneamente attribuita ad Agnolo Gaddi, ma invece è di scuola perugina, della maniera di Fiorenzo.

*Liverpool*, Istituto, n. 22. — Frammento d'una predella. Rappresenta la Vergine col Putto. È attribuita a Filippino Lippi. Di questo dipinto abbiamo già fatto menzione discorrendo di quel pittore nel vol. VII, pag. 110. Una recente visita ha fatto modificare agli Autori il loro giudizio. Sebbene questo dipinto sia danneggiato, possiamo conoscere che fu condotto secondo la maniera delle tavole nella chiesa di San Francesco, per molto tempo attribuite al Pisanello, e perciò ricorda lo stile di Fiorenzo di Lorenzo.

Museo di Santa Trinita. È ivi assai nobilmente figurata la testa del Redentore fra i Santi Pietro, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista ed una Martire. [1]

È importante osservare come un maestro, quale fu Fiorenzo, che ebbe così lunga carriera artistica, ci abbia lasciato poche opere. Di Fiorenzo si hanno, come già notammo, notizie fin dal 1499, quando cioè prese a stimare con Bartolommeo Caporali una pittura di Giannicola di Perugia, e, sulla fede del Mariotti, sappiamo che egli fu compagno a Tiberio d'Assisi in altra stima fatta nel 1521. [2] Ora per il lungo spazio d'oltre trent'anni, non si ha nulla di lui. È possibile che le opere condotte allora da Fiorenzo sieno tutte perdute? E non è forse più verosimile che esse vadano sotto altro nome?

La storia perugina di questo tempo non fa che parlare di un Andrea Alovigi, detto comunemente l'Ingegno, intorno al quale il Rumohr fa le seguenti osservazioni, a nostro avviso, assai fondate.

Il Vasari riferisce [3] che l'Ingegno apprese

[1] La pittura rivela il carattere umbro e a noi sembra lavoro di Fiorenzo di Lorenzo. Vi si notano anche alcuni caratteri della maniera di Benozzo.

[2] Mariotti, *Lett. Pitt.*, op. cit., pag. 82.

[3] Ecco quanto scrisse il Vasari (*Vita del Perugino*, vol. VI, pag. 55) di Andrea predetto:

« Ma fra i detti discepoli di Pietro miglior maestro di tutti fu Andrea Luigi d'Ascesi, chiamato l'Ingegno; il quale nella sua prima giovanezza concorse con Raffaello da Urbino sotto la disciplina di esso Pietro, il quale l'adoperò sempre nelle più importanti pitture che facesse; come fu nell'udienza del Cambio di Perugia, dove sono di sua mano figure bellissime, in quelle che lavorò in Ascesi, e finalmente a Roma nella cappella di papa Sisto: nelle quali tutte opere diede Andrea tal saggio di sè che si aspettava che dovesse di gran lunga trapassare il suo maestro. E certo così sarebbe stato; ma la fortuna, che quasi sempre agli alti principii volentieri si oppone, non lasciò

l'arte da Pietro Perugino, nella cui bottega era emulo di Raffaello; che lavorò nelle pitture del Cambio in Perugia come stipendiato, e in tale opera egli eseguì alcune belle cose che ora non possono più riconoscersi. Sarebbe cosa malagevole indicare ora le figure che nemmeno il Vasari seppe indicarci con precisione; nondimeno scrittori relativamente moderni hanno affermato esser sue le Sibille e i Profeti che sono le più belle di quei lavori. [1]

Il Vasari aggiunge che l'Ingegno aiutò il Perugino nei suoi lavori in Assisi, alludendo forse agli affreschi sulla parete esterna della cappella di San Francesco in Santa Maria degli Angeli. Egli infine allude ai dipinti della cappella Sistina, nei quali l'Ingegno avrebbe parimenti aiutato il Perugino, e soggiunge subito dopo che le grandi speranze date di sè dall'Ingegno, svanirono per la sua prematura cecità, e che Papa Sisto IV gli assegnò una pensione in Assisi, di cui godè fino ai suoi ottantasei anni d'età.

venire a perfezione l'Ingegno; perciocchè cadendogli un trabocco di scesa negli occhi, il misero ne divenne, con infinito dolore di chiunque lo conobbe, cieco del tutto. Il qual caso, dignissimo di compassione, udendo papa Sisto, come quello che amò sempre i virtuosi, ordinò che in Ascesi gli fosse ogni anno, durante la vita di esso Andrea, pagata una provisione da chi là maneggiava l'entrate. E così fu fatto insino a che egli si morì d'anni ottantasei. »

[1] Il Pungileoni, nel suo *Elogio storico di Timoteo Viti* (Urbino, 1835, in 8°.), in nota a pag. 34, cita dal « Collis Paradisi Amoenitas » (pubblicato in Montefalco nel 1704) del Padre Francesco Maria Angeli, un passo in cui quei quattro Profeti che si vedono nella Cappella di San Lodovico in S. Francesco d'Assisi sono attribuiti all'Ingegno, il quale si suppone dipingesse su quelle pareti, quando gli affreschi condotti da Buffalmacco (nel 1490) furono distrutti.

Tale notizia viene confermata, al dire del Pungileoni, dai registri di San Francesco d'Assisi.

Sisto IV morì nel 1484. Raffaello entrò per la prima volta nella bottega del Perugino verso il 1500, quando questi aveva preso a fare le pitture della sala del Cambio. Il Vasari incappò dunque in un grossolano errore di cronologia, inquantochè l'Ingegno non potè divenir cieco vent'anni prima d'essere compagno di Raffaello. Il Mariotti e l'Orsini pensano che dev'essere impossibile abbia l'Ingegno partecipato ai lavori delle pitture nel Cambio, tenendo per vera l'asserzione del Vasari circa la cecità di quell'artista. Essi sospettano piuttosto che il Biografo aretino su questo punto sia stato male informato. Ma nella prima edizione delle Vite vasariane non si fa menzione alcuna dell'Ingegno, del quale invece è discorso nell'edizione pubblicata nel 1568; e non sembra improbabile che nella seconda corresse un errore di stampa (citando Papa Sisto invece di Papa Giulio II), poichè vedremo che sotto il pontificato di Giulio II, l'Ingegno fu impiegato in diverso lavoro.

Altre notizie potrebbero in ogni modo provare, che se Andrea perdette la vista, ciò accadde in tempo posteriore a quello indicato. Il cav. Frondini d'Assisi possiede un libro che io ho esaminato, dal quale risulta che l'Ingegno fece ricevuta di certe somme pagategli per conto di un suo fratello canonico nella cattedrale d'Assisi. Egli quivi si chiama: « Ingegnio di Maestro Alivise », o: « Allovisii, Allevisi e Aloisi. » L'ultima ricevuta è così sottoscritta: « Ingegno di Maestro Allovisi, die Mercurii, quinta Decembris 1509. » Se tali documenti, che sono scritti dalla stessa mano, fossero di mano diversa, il fatto avrebbe potuto essere accertato, inquantochè era questo l'uso legale del tempo; ma invece risulta che

il nome Ingegno non solo sarebbe dovuto all' ingegno dell'artista, ma ad una sua riconosciuta universalità.

Il Frondini mi mostrò infatti molti manoscritti originali, nei quali il nome dell' Ingegno sarebbe stato dato ad un procuratore (1505), ad un arbitro (1507), ad un assistente delle autorità (1510), e infine ad un cassiere del papa (1511). È evidente che il Vasari confonde una pensione con gli onorari pagati ad un cassiere del Pontefice, com' era divenuto l' Ingegno nel 1511; ed il papa Giulio II con Sisto IV.

Il Rumohr inoltre afferma, che la sola notizia di un'opera artistica dell' Ingegno si trova così registrata in un Bollettario dell' ufficio del Segretario pubblico in Assisi:

« Añ 1484 . 29 Octobris . Magister Andreas Aloysii habuit bullectam pro armis pictis in platea et ad portas civitatis ... flor. 5, solid 26. » [1]

Ma questo documento prova soltanto che l' Ingegno ricevette istruzioni e fondi pel pagamento di pitture d'armi sulla piazza e sulle porte d'Assisi, non punto che egli fosse il pittore degli stemmi.

Dipinti attribuiti ad Andrea Alovigi.

Comunque sia, dobbiamo far menzione di alcuni dipinti attribuiti ad Andrea Alovigi, e che hanno i caratteri della maniera di Fiorenzo di Lorenzo.

*Assisi.* Sopra la porta dal lato interno della chiesa di San Giacomo. È figurata la Vergine (figura simile al vero) in atto di preghiera, col Putto sul ginocchio, e circondata da una gloria di Serafini che volano fra le nubi in un paese. Le figure della Madonna e del Bambino sono simili a quelle di Fiorenzo di Lorenzo. Prevale un tono basso, bruno, al-

[1] Rumohr, *Forsch.*, vol. II, pag. 324 e seg.

terato dall'umidità. L'affresco è decisamente simile alla maniera di Fiorenzo.

*Assisi.* In una nicchia sulla facciata esterna della chiesa di Sant' Andrea, vedesi dipinta la Vergine col Bambino sulle ginocchia: San Gerolamo e un altro Santo le stanno ai lati. Il tipo di quest' ultimo Santo è bello e gentile, e il dipinto somiglia in generale al precedente.

*Assisi.* Nel soppresso convento delle monache benedettine, ora delle Mantelluccie, in via di Sant'Agata, è un affresco alquanto danneggiato, eseguito nella stessa maniera. In esso è rappresentata la Vergine col Putto fra i Santi Francesco e Girolamo. Nella grossezza della nicchia stanno San Bernardino ed un'altra figura che è interamente cancellata. La pittura sta al disopra della porta maggiore.

Non facciamo menzione delle quattro Sibille che sono dipinte nella chiesa inferiore d'Assisi, le quali sono, come è ormai provato, di Dono Doni.

*Assisi.* Arco di Sant'Antonio nella via che conduce dalla Piazza a Moiano. Affresco molto danneggiato, nel colmo dell'arco, rappresentante la Vergine col Putto e San Francesco. Vi si scorgono avanzi d' un paese simile al precedente.

*Moiano*, presso Assisi. Nella parete interna d'una cappella è figurata la Vergine col Putto; nella vòlta sono un vescovo, San Francesco con Serafini, e sulla parete esterna altri dipinti.

Questi tre affreschi di via Sant'Agata, dell'arco di Sant'Antonio e di Moiano, furono trasportati su tela e collocati in Assisi.

Abbiamo dunque una serie di mal conservati frammenti di pitture, nei quali si scorge la mano d'un pittore che si avvicina a Tiberio d'Assisi, e che

fu probabilmente un pittore locale. In mancanza di migliori e maggiori notizie possiamo considerarli opera d'un pittore denominato l' Ingegno.

Altri dipinti secondo la maniera di Fiorenzo.

Comunque sia, è debito nostro continuare il catalogo delle opere eseguite nella maniera di Fiorenzo di Lorenzo.

*Roma*, palazzo dei Conservatori al Campidoglio. Dipinto danneggiato e restaurato, rappresentante la Vergine (più grande del naturale) adorante il Bambino Gesù, da essa tenuto in grembo: due Angeli le stanno ai lati. La veste della Vergine, che ha, essa sola, l'orlo dorato, fu ridipinta ad olio. Questo affresco, di un color rosso-bruno e rozzo, riproduce i tipi e i caratteri della maniera di Fiorenzo. Il Vermiglioli [1] attribuisce l'affresco al Pinturicchio; il Passavant [2] all' Ingegno.

*Orvieto*, casa Gualtieri. L'affresco (segato dalla parete della cappella Gualtieri detta di San Brizio nella cattedrale d'Orvieto), rappresenta San Michele che, con la spada nella destra e la sinistra sul fianco, abbatte il dragone. L' Arcangelo, vestito dell' armatura, sta in piedi sul davanti d' un paese roccioso e d' una marina con isolette. Il dipinto fu successivamente attribuito a Raffaello, al Signorelli ed all' Ingegno. Non è, a nostro avviso, di nessuno dei predetti pittori, ma forse d' Eusebio.

*Londra*, Galleria Nazionale, n. 702 (proveniente dalla Raccolta Wallerstein nel Kensington). Rappresenta la Vergine col Putto, il quale sta in piedi sopra un parapetto in faccia alla divina Madre. Figure metà del vero. Questo dipinto attribuito al Pinturicchio, è simile a quello dianzi mentovato.

[1] Vermiglioli, *Vita del Pinturicchio*, op. cit., pag. 73.

[2] Passavant, *Raphäel*, op. cit., vol. I, pag. 501.

*Napoli*, Museo. (Nel vecchio Catalogo era segnato col n. 84). La Vergine col Putto, pittura simile alla seguente.

*Parigi*, Louvre, Museo Napoleone III (già Campana). N. 174. La Vergine col Putto. Del gruppo si ha una maggiormente meschina ripetizione nella stessa Raccolta sotto il n. 175, ed un'altra in

*Milano*, Brera, Galleria Oggioni. La Vergine col Putto, dipinto alquanto alterato dalla vernice ad olio.

Simile per grandezza al dipinto della Galleria Nazionale di Londra, e con lo stesso soggetto, si conserva una tavola in

*Urbino*, convento di Santa Chiara. A tergo di questa tavola leggesi la scritta: « Fu compra da Isabeta da Gobio matre di Rafaello Sante da Urbino fiorini 25. 1488. » È una debole tempera di tono grigio su fondo dorato, sebbene di maggior pregio del dipinto ultimamente mentovato, e certo migliore di tutti gli altri. Pare che l' originale da cui fu tolto sia il dipinto che trovasi in

*Londra*, Raccolta di Sir Anthony Stirling. È rappresentata, in grandezza metà del naturale, la Vergine in una mezza gloria, a forma di mandorla, con otto teste di cherubini, e con raggi incisi su fondo dorato. La Vergine regge il Bambino Gesù che benedice, stando di faccia ed alla sinistra della divina Madre, mentre in altre riproduzioni il Bambino è alla destra.

In questa tavola di proprietà del signor Stirling, le mosse delle figure sono più gentili, e più graziose; le forme meglio ritratte, e più espressivi i tratti della fisonomia; i panneggiati più naturali e meglio disposti; il colore poi è più gradevole all' occhio, e

il disegno più corretto che non nei precedenti dipinti.

Questa tavola sembra abbia servito di modello ad altre pitture condotte da mani diverse, e di maggiore o minore pregio artistico, cioè quelle che, a seconda della loro importanza, si ricordano nell'ordine seguente, dopo questa posseduta dal signor Stirling: prima quella d' Urbino, poi quella della Galleria Nazionale di Londra, l'altra della già Raccolta Campana, e per ultime quelle del Museo di Napoli e della Galleria Brera.

La Madonna del signor Stirling è veramente di mano del Pinturicchio, al quale è giustamente attribuita, sebbene vi si scorgano tutti i caratteri che dimostrano come egli derivasse il suo stile da Fiorenzo di Lorenzo. Essa ricorda infatti la tavola centinata di quest' ultimo pittore che trovavasi nella sagrestia della chiesa di San Francesco in Perugia, ora nella Galleria di quella città, e l' affresco nella lunetta della Sala del Censo nel palazzo di Perugia.

Le Madonne dianzi mentovate hanno tutte l' impronta della maniera di Fiorenzo e caratteri che ricordano il Pinturicchio.

*Londra*, Dudley House. Il dipinto stava originariamente nella Raccolta Bisenzio in Roma: rappresenta la Vergine col Putto fra San Domenico ed una Santa, i quali intercedono per due fedeli genuflessi.

Questa piccola Madonna non ha caratteri tali da potersene con certezza conoscere il pittore, che sembra abbia imitato la maniera del Perugino.

*Carlsruhe*, Museo, n. 154. Nel Catalogo è attribuita questa pittura ad olio su tavola all' Ingegno.

La Vergine col Putto e due Angeli sta fra i Santi Benedetto e Bernardo. Nel primo presso sono figurati il Duca e la Duchessa d' Urbino (?), con le persone del loro rispettivo seguito inginocchiate ai lati. Quest'opera umbra sembra condotta sul finire del XVI secolo. È differente da quelle attribuite all' Ingegno.

*Firenze*, raccolte Metzger e Volkman. Il Rumohr [1] ed il Passavant [2] accennano ad una piccola Madonna, ove si vedono le iniziali: « A . A . P . », che essi interpretano: « Andreas Aloysii pinxit. »

*Parigi*, Louvre, n. 37. La Vergine in trono col Putto e con Santi. Opera attribuita all' Ingegno, e condotta in modo simile alla pittura della vòlta nella cappella del Cambio in Perugia eseguita da Giannicola Manni. Ne riparleremo più innanzi.

Se fosse dimostrato che la maggior parte delle opere summentovate siano d'un pittore chiamato Ingegno, si potrebbe affermare che l'artista così denominato appartenne alla Scuola di Fiorenzo di Lorenzo, e fu compagno del Pinturicchio. Ma finchè non s' abbiano altre prove oltre le tre iniziali, e i documenti d'Assisi, noi dubiteremo sempre della esistenza di tale artista. Tuttavia, continueremo ad accettare l' Ingegno come nome convenzionale per indicare l'autore delle mentovate pitture, che indubbiamente appartengono alla stessa mano e sono condotte nella stessa maniera.

Più certa di quella dell' Ingegno è l' esistenza di un pittore per nome Lodovico Angeli, che fu iscritto nella maestranza degli artisti tra il 1481 ed il 1506. [3]

[1] *Forschungen*, vol. II, pag. 328.
[2] *Raphäel*, vol. I, pag. 503.
[3] MARIOTTI. *Lett. Per.*, pag. 85.

Le sue opere dimostrano la mediocrità del suo ingegno, e nello stesso tempo ch' egli seguì la maniera del Bonfigli. Giudicando da una tela distinta col suo nome e con l'anno 1489, possiamo attribuire a lui anche la tavola conservata nella chiesa di San Pietro a Perugia, rappresentante la Vergine che abbraccia il corpo morto del Redentore, San Gerolamo seduto su di uno scanno col leone appresso, e San Leonardo in piedi. L'Angelo dipinto sopra il gruppo principale, ricorda una pittura di Benozzo Gozzoli, anzi sembra copiato da quella. Il corpo nudo di Cristo è come intagliato nel legno, magro e difettoso; il disegno è fiacco, e la tempera dura, vitrea e di tinta plumbea. Sull' estremità leggesi: « Anno Domini Millesimo CCCCLXVIIII. » Questa pittura è una di quelle poche attribuite senza ragione al Bonfigli, d' una maniera ben povera che risente di quella del Bonfigli e di Fiorenzo. La quale mescolanza delle due maniere si scorge altresì nelle seguenti pitture.

*Perugia*, San Simone. Una tavola con la data del 1487.

*Perugia*, Duomo: tela. Una tempera rappresentante Cristo (di grandezza naturale) in piedi, nell'atto di benedire, con ai lati una Santa, Sant'Antonio abate, e i Santi Gerolamo e Francesco. Sull'estremità inferiore sta scritto: « A. D. MCCCCLXXXVIIII Lodovicus Angioli fecit. » Ha carattere debole, e tipo povero; le figure sono fredde nel tono e condotte con maniera dura e secca. I panni hanno molti partiti di pieghe.

*Perugia*, Galleria, n. 15. Secondo la maniera di Fiorenzo. Tavola con figure metà del vero dei Santi Dignamerita, Antonio abate, e Caterina. Il fondo è

messo a oro. È lavoro meno difettoso del precedente. Ricorda il Mantegna, e forse è opera di Lidovico.

*Berlino*, Museo, n. 137. Una Vergine col Putto di qualche pregio. (Vedi ciò che abbiamo detto in proposito, discorrendo dell'Alunno).

*Corciano*, S. Francesco. — Somiglia alquanto alla maniera di Lodovico una tavola molto rozzamente condotta, rappresentante la Vergine col Putto in mezzo ai Santi Gerolamo e Francesco, Antonio e Santa Maria Maddalena, con Angeli. In ogni caso questa pittura è un misto delle maniere del Bonfigli e di Fiorenzo.

La narrazione delle Vite dei grandi pittori perugini, il Vannucci ed il Pinturicchio, c'induce a parlare dell' arte in Roma, dove il loro ingegno ebbe agio di svilupparsi per un periodo di ben quindici anni. Prima di essi, come abbiamo già detto, Piero della Francesca e Melozzo avevano allargato l'influenza dell' arte umbra.

La fama di questi due contribuì probabilmente ad offuscare il nome di artisti che, sebbene romani, parteciparono ai progressi fatti nell' arte dai loro contemporanei perugini.

Il Vasari riferisce che quando Filippino Lippi nel 1493 condusse a termine gli affreschi nella cappella del cardinale Caraffa, essi furono stimati da un Lanzilago di Padova e da un Antonio, detto Antoniasso Romano, i due migliori pittori di quel tempo in Roma. [1]

[1] Vasari, vol. V, pag. 248, 249: « Fu stimata la sopraddetta cappella da maestro Lanzilago padoano, e da Antonio detto Antoniasso romano, pittori amendue de' migliori che fussero allora in Roma, due mila ducati d'oro, senza le spese degli azzurri e de' garzoni. »

Vedi in proposito il cenno che di questi pittori abbiamo dato in quest' opera, vol. VII, pag. 46, 47.

La famiglia di Antoniasso esercitava da tre generazioni almeno l'arte della pittura. Il primo dei pittori di essa pare fosse un Antonio, che dipinse un quadro d'altare nella sagrestia della chiesa di Sant'Antonio del Monte in Rieti, l'anno 1464. La Vergine evvi figurata nell'atto di porgere il seno al Bambino ritto in piedi sul suo grembo. Presso a questo quadro sono nel coro due tavole laterali con San Francesco che riceve le stimmate e Sant'Antonio. Sulla base della tavola centrale si legge: ANTONIUS DE ROMA . EPINXIT 1464.

Non è raro trovare quadri così antichi e difettosi; ma quello di cui ci occupiamo ha importanza non solo per la sua autenticità, ma anche perchè mostra come un artista romano, nel mezzo del secolo decimoquinto, seguisse la maniera di Benozzo Gozzoli, e perciò le tracce della Scuola umbra.[1]

Ancòna con la Vergine, il Putto e Santi in Capua.

Venticinque anni più tardi, un certo Antoniasso, forse figliuolo d'Antonio, ricevette la commissione da Girolamo Gaetano, arcivescovo di Capua, di dipingere una Vergine col Putto fra i Santi Stefano e Lucia, per esser posta sull'altare d'una cappella da lui fatta costruire nel 1489 nella cattedrale della sua sede; e la pittura si conserva sempre nello stesso luogo, sebbene danneggiata dai restauri, e quasi priva del tutto della scritta appostavi. L'impressione che riceviamo da questo dipinto è che sia un povero lavoro d'un artista perugino, seguace in parte della maniera del Pinturicchio. Nei frammenti

[1] La Vergine (di grandezza minore del naturale) ha una tunica dorata. Il suo manto azzurro è perduto. Le figure dei Santi nelle tavole laterali sono su fondo messo a oro, intieramente raschiato dietro la figura di Sant'Antonio. La tempera è chiara.

della scritta rimasti si scorgono le parole: « Antonatius Romanus M. For. P. MCCCCLXXXIX. »[1]

La Vergine col Putto e Santi al Quirinale.

Questa pittura ci dà il modo di far congetture sull'autenticità delle seguenti. La prima di queste, che si conserva ora nel Quirinale, ed originariamente trovavasi nella sala d'udienza del Tribunale della Ruota, rappresenta la Vergine col Putto fra i Santi Paolo e Pietro, e i dodici della Rota. Senza dubbio questa pittura fu ordinata da monsignor Brancadoro, presidente di quel tribunale, il cui stemma vedesi tuttora dipinto sul trono ove siede la Vergine. Essa palesa una maniera mista fra quelle di Fiorenzo e del Pinturicchio, e può essere pertanto opera d'Antoniasso, o d'altro artista di quella famiglia immediamente a lui posteriore.[2]

Affreschi nella chiesa di San Pietro in Montorio a Roma.

La stessa mediocre maniera si scorge in un affresco rappresentante Davide e Salomone; in altro coll'Eterno Padre in gloria, ed in un terzo infine in cui è figurata la Concezione. Tali affreschi stanno nella terza cappella a sinistra in San Pietro in Montorio a Roma, sebbene qui si riscontrino tracce della maniera del Perugino e dello Spagna, mista a quella del Pinturicchio.[3]

[1] Non saremmo stati in grado di leggere questa scritta, se non ce l'avesse decifrata il canonico Gabrielli Gianelli di Capua, il quale raccontò che era ancora leggibile prima dell'ultimo restauro della tavola. Sulla fede del detto canonico riferiremo inoltre che sul trono della Vergine possono ancora vedersi, in mezzo ad arabeschi, le lettere: « S. P. Q. R. A. R. P. S. P. Q. R. », che starebbero a significare essere stato l'arcivescovo di Capua un nobile romano.

La pittura trovasi sul primo altare a destra di chi entra nel Duomo di Capua.

[2] Fondo dorato. La parte superiore, originariamente ellittica, è stata ridotta quadrata. San Paolo ha in mano la spada, San Pietro un libro e le chiavi. Le figure sono la metà della grandezza naturale. Tempera su legno.

[3] Ai lati dell'arco si vedono le figure dei Profeti. L'Eterno è in una gloria a forma di mandorla.

La Vergine col Putto e Santi nella sagrestia di San Paolo in Roma.

Nella sagrestia di San Paolo fuori le mura, in Roma, esiste una Vergine col Putto fra i Santi Paolo e Benedetto, Pietro e Giustina, di grandezza naturale. Le teste di queste figure hanno sofferto, e il cielo fu ridipinto. La pittura può essere annoverata fra quelle che s'assomigliano all'ancòna del Quirinale.

Cristo che benedice ed altri dipinti in Castelnuovo.

Nella chiesa della famiglia Pagnani [1] in Castelnuovo, sulla strada fra Rignano e Roma, si conserva un Cristo in trono che benedice. Questa pittura fu attribuita al Perugino, ma nel tipo ricorda certe figure di Bartolommeo Caporali in Castiglione del Lago. Una lunga scritta apposta su questa tavola termina coll'anno 1501.

Nella stessa chiesa un San Giovanni Battista ed un San Giovanni Evangelista, rivelano la mano dello stesso pittore, e ricordano, come nelle opere d'Antoniasso, i migliori affreschi di Santa Croce in Gerusalemme a Roma.

La Resurrezione nel convento di Santa Chiara in Rieti.

Il terzo Antoniasso è certo Marco, autore di una Resurrezione coi Santi Stefano e Lorenzo, e l'Eterno dentro una lunetta in mezzo ai Santi Francesco e Antonio, quadro d'altare centinato nel refettorio del convento di Santa Chiara in Rieti. La predella rappresenta la Cattura, la Flagellazione, la Crocefissione, la Pietà ed il Sepolcro. Sull'estremità si legge: MARCUS ANTONIUS MAGRI ANTONATII ROMANUS DEPINXIT MDXI. La figura centrale, rappresentante il Redentore, è mal proporzionata; quelle dei soldati addormentati sono male disposte. L'autore di questo dipinto deve aver conosciuto le opere del Perugino.

[1] La chiesa precedentemente apparteneva alla famiglia degli Effetti.

Gli Antoniassi appartengono ad una famiglia d' artisti locali degna di essere ricordata, non perchè abbiano fatto molto in arte, ma perchè furono assai probabilmente gli aiuti dei grandi artisti che dimorarono in Roma sullo scorcio del secolo XV. Essi meritano pertanto la medesima considerazione che Bartolommeo Caporali o Melanzio, del quale abbiamo discorso parlando dei deboli affreschi di Subiaco.

---

# CAPITOLO QUINTO

## PIETRO PERUGINO.

---

Vuole la tradizione che Pietro Perugino soffrisse da bambino le più dure privazioni, ma è ormai cosa certa che invece egli appartenne a famiglia agiata, un ramo della quale viveva nella prima metà del secolo XV in Perugia. [1]

Da documenti che ci sono pervenuti, sappiamo che Pietro nacque nel 1446 da un Cristoforo Vannucci, dimorante a Città della Pieve, che ebbe molti figli. [2]

In quei tempi doveva essere malagevole per un padre di numerosa famiglia provvedere in modo conveniente all' avvenire dei figliuoli, e per educarli il men peggio doveva naturalmente mandarli alla più vicina città, perchè apprendessero un mestiere.

Pietro Perugino lasciò la casa paterna quando aveva appena nove anni, e andò a servire come gar-

[1] Mariotti, *Lett. Pitt.*, op. cit., pag. 121.

[2] La genealogia della famiglia Vannucci desunta da documenti che si conservano a Città della Pieve, fu inserita dal marchese Giuseppe Della Fargna, in appendice alla *Vita, ecc. di Pietro Perugino* dell' Orsini (18C4, in-8°), pagg. 236-7.

zone un pittore perugino,[1] sebbene in Città della Pieve non facessero al tutto difetto i pittori.[2]

Dalle parole del Biografo aretino sembra che egli, parlando del maestro di Pietro, abbia forse voluto alludere più al Bonfigli (altrove ricordato come il favorito dei Perugini prima che il Vannucci avesse saputo conquistarsi una certa notorietà), anzichè a Fiorenzo, il quale ebbe bella fama per aver seguìto gli ammaestramenti degli artisti suoi contemporanei, e fu compagno, più che maestro, di Pietro.

Nell' incertezza in cui ci lasciano queste notizie, a noi basti sapere che il Perugino ricevette un' assai buona educazione artistica in Perugia; che in quella città apprese i primi rudimenti dell' arte, e che assai probabilmente s'invogliò di accrescere le sue cognizioni.

Nè è meno probabile che Pietro cominciasse assai presto a lavorare nelle vicine città, e così fosse

[1] Dal Registro del 1455 che si conserva a Città della Pieve non si rileva il nome di quel pittore. (Vedi Della Fargna, nell' Orsini, op. cit., pagg. 236-7). Nè il Vasari ne fa menzione. Egli dice (vol. VI, pag. 30):

« Secondo la pubblica fama, nella città di Perugia nacque ad una povera persona da Castello della Pieve, detta Cristofano, un figliuolo, che al battesimo fu chiamato Pietro: il quale allevato fra la miseria e lo stento, fu dato dal padre per fattorino a un dipintore di Perugia; il quale non era molto valente in quel mestiero, ma aveva in gran venerazione e l' arte e gli uomini che in quella erano eccellenti. »

[2] V' ha in fatti nel più oscuro angolo di Pacciano una Crocefissione, dipinta nel 1472, per quanto si rileva da un documento estratto dai Protocolli di quel Comune (pag. 150). Quella data, di cui ormai restano tracce illeggibili, è seguita da queste parole scritte sulla parete: « Fu fatto questo lavorio al tempo che era priore Andrea di Giovanni della Compagnia della Fraternità di Santa Maria. Franciscus de Castro Plebis pinxit. »

La pittura ha molto sofferto; è divenuta oscura e a mala pena si scorge, laonde non si può far giudizio di quanto valesse nella pittura il detto Francesco. A ogni modo ci attesta che anche Città della Pieve aveva un proprio pittore.

preso per suo aiuto da Piero della Francesca. Il Vasari fa menzione di almeno due affreschi in Arezzo, e afferma che furono condotti dal Vannucci quando si trovava a lavorare nella bottega di Pietro.[1]

Da Arezzo egli volse i suoi passi verso Firenze, certo impaziente di vedere i capolavori di quella città, e di stringersi in famigliarità con gli artisti sentiti nominare nelle botteghe dove aveva lavorato.

Il Bonfigli e Piero della Francesca dovevano avergli parlato dei grandiosi modelli fiorentini, e delle maravigliose pitture del Carmine, di Santa Croce, di Santa Maria Novella e di San Marco. Sappiamo infatti che egli frequentò il Carmine, ed è probabile che nella cappella Brancacci conoscesse i più illustri maestri di quel tempo,[2] Michelangelo, Lorenzo di Credi e Leonardo, ai quali il Santi aggiunge anche il Perugino:

> Due giovin par d'etate e par d'amori
> Leonardo da Vinci e 'l Perugino,
> Pier della Pieve ch'è un divin pittore.[3]

Separatosi il nostro pittore da Piero della Francesca, dagli ammaestramenti del quale intorno alla prospettiva e alla tecnica del dipingere aveva tratto così grande profitto, egli volle entrare nella bottega d'un artista che avesse potuto farlo progredire nell'arte.[4]

[1] Vasari, vol. IV, pag. 23. Gli affreschi di cui parla, e che vedevansi nelle chiese di Sant'Agostino e di Santa Caterina, sono andati perduti.

[2] Il Vasari afferma che egli studiò nella cappella Brancacci (vol. III, pag. 162).

[3] Vedi la *Cronaca rimata* del Santi nell'*Elogio storico di Gio. Santi* del Pungileoni, pag. 73.

[4] È nostra opinione che il Perugino apprendesse la prospettiva da Piero della Francesca, ma non è escluso che po-

Per gli studi tecnici non poteva trovar migliore bottega di quella del Verrocchio, ove avrebbe avuto a compagno Leonardo, che primo doveva fondare i principii scientifici dell'arte e rendere perfette le innovazioni fiorentine sul modo di colorire. È probabile che i due artisti si affaticassero insieme nella ricerca dei segreti del colore e del modo d'usarlo, l'uno con la precisione d'un esperto scienziato, l'altro col sentimento d'un colorista.[1] Entrambi intendevano di approfondire la tecnica, provando e riprovando come Van Eycks, ed applicando i risultati ottenuti coll'ingegno di cui ciascuno era da natura dotato. Così avvenne che Leonardo riuscì ad unire all'imperfetto metodo di Piero della Francesca l'atmosfera di cui le opere di questo avevano difetto, per giungere, nel momento culminante della sua carriera artistica, alla creazione di Monna Lisa, ed al Perugino riuscì di raggiungere un'altezza quasi altrettanto maravigliosa con la sua Madonna della Certosa;[2] il primo riuscendo nell'intento col calcolo, il secondo, per un senso innato del valore dei toni e per una peculiare facilità di mano, entrambi poi giungendo

tesse perfezionarsi in questo insegnamento alla scuola del Pacioli, il quale professava matematica in Perugia l'anno 1478.

Vedi il Tiraboschi, *Storia della Lett.*; il Vermiglioli, *Vita del Pinturicchio*, op. cit., pag. 254, ed il Mariotti, *Lettere*, op. cit., pag. 127.

[1] « Quest'arte (della pittura ad olio), dice il Vasari, Andrea del Castagno la insegnò agli altri Maestri; con i quali si andò ampliando l'arte ed acquistando sino a Pietro Perugino, a Leonardo da Vinci ed a Raphaello da Urbino. » Introduzione, volume I, pagg. 163-64. E altrove: « Certamente i colori furono dalla intelligenza di Pietro conosciuti, e così il fresco come l'olio; onde obbligo gli hanno tutti i periti artefici che per suo mezzo hanno cognizione de' lumi che per le sue opere si veggono. » Vol. VI, pag. 39.

[2] Ora nella Galleria Nazionale di Londra.

a tale delicatezza di tinte da suscitare l' universale ammirazione.[1]

La somiglianza di pensieri e di scopi che avevano il Perugino e Leonardo non consisteva in questo soltanto. Il Perugino è a buon dritto stimato per la prospettiva.[2] Egli potè averne appresi i principii, come già dicemmo, da Piero della Francesca, ed essersi in quella perfezionato alla scuola del matematico Luca Pacioli nel 1478 in Perugia; ma certo è che aveva in questo ramo di studi una mirabile affinità di spirito con Leonardo, il quale si sarebbe fra breve recato a Milano ad insegnare tutti i segreti della prospettiva noti al suo tempo. Il Caporali dice in proposito di Leonardo e del Perugino, che entrambi conoscevano i due centri di visione;[3] e certa cosa è che Leonardo insegnò tale cognizione ai suoi discepoli, e che il Perugino la pose in atto. Avremo occasione di osservare come il Vannucci adottò la maniera di composizione del Da Vinci, e come entrambi, in diversi modi, sopravanzassero gli altri nel dare atmosfera al paese.

Che entrambi fossero compagni nella bottega del Verrocchio, è affermato dal solo Vasari,[4] ma la sua asserzione vien confermata dalle opere di questi tre pittori; e di ciò troppo frequentemente ci parla il Biografo aretino a proposito dell'uno o dell'altro, perchè si possa dubitare della verità.

Il Perugino e Leonardo diedero l'ultima finitezza all'arte fiorentina del dipingere ad olio, che i Peselli, i Pollajoli ed il Verrocchio avevano fatto così labo-

[1] Vasari, Proemio. vol. VII, pag. 6.

[2] Il Vasari (vol. VI, pag. 37) dice che il Perugino «ne faceva professione particolare.»

[3] Caporali, Vitruvio, op. cit., pag. 16.

[4] Vol. VII, pag. 6.

riosamente e pazientemente progredire;[1] ed il primo deve essere posto alla pari di Francesco Francia per quell'incomparabile sentimento con cui sapeva infondere soavità alla forma.[2] Le affermazioni del Vasari si riconoscono fondate osservando le pitture di Lorenzo di Credi (il discepolo prediletto del Verrocchio), le cui ancòne sono così notevoli per la grazia reverente della mossa, per la levigatezza della superficie e per la disposizione dei panni, i quali ci rammentano Leonardo e i caratteri umbri del Vannucci. Vedremo come tali caratteri umbri fossero tenuti in gran pregio dagli artisti fiorentini, ed esercitassero in essi la medesima influenza che avevano precedentemente avuto i pittori della antica scuola senese. Nel modo che precedentemente questi avevano potuto temperare la durezza dei loro emuli nell'Orcagna, e contribuire a sviluppare l'arte dell'Angelico, così, i Perugini dovevano ora fare di nuovo per mezzo di Pietro Vannucci. Al Vannucci è infatti da attribuire se fu resa più castigata la grandiosità alquanto rozza della Scuola fiorentina, rappresentata dal Ghirlandajo, e se fu modificato quel rozzo realismo dei Peselli e del Castagno, da cui pure non erano esenti il Botticelli, i Pollajoli, ed anche il Verrocchio, Piero della Francesca ed il Signorelli. Il Perugino e Leonardo contribuirono, in grado diverso, ad insegnare la forma a Fra Bartolommeo e ad Andrea del Sarto.

[1] Vasari, vol. VI, pag. 32.

[2] Non dobbiamo dimenticarci che il Vasari errò nel ritenere che la pittura ad olio della Scuola fiorentina originasse dai primi tentativi di Antonello da Messina. A ogni modo è gran lode per il Vannucci che il Biografo aretino affermi aver lui condotto a perfezione l'uso di questo nuovo metodo. (Vasari, *Introduzione*, vol. I, pagg. 163-64).

È ignoto l'anno in cui il Perugino si recò per la prima volta a Firenze, non essendo certo ch'egli vi si recasse prima del 1475, quando già aveva commissione di dipingere nel Palazzo pubblico di Perugia,[1] o dopo il 1478, quando eseguì gli affreschi (ora rovinati) di Cerqueto.[2]

Il suo nome era già noto in Firenze nel 1482,[3] e già fin d'allora lo si reputava emulo del Ghirlandajo, di Sandro Botticelli e d'altri nei lavori del Palazzo pubblico.

È bensì vero che non eseguì la commissione ricevuta, che, disdetta a lui, fu data a Filippino;[4] ma non sappiamo a quali altri lavori egli allora attendesse.

Se volessimo argomentarlo dall'esame dei dipinti che rivelano la prima maniera del nostro pittore,

[1] Il Rumohr pubblicò un pagamento a favore del Perugino per queste pitture.

Vedi *Forschungen*, op. cit., vol. II, pag. 338.

[2] Gli Autori non andarono a Cerqueto, ma è scorso un secolo da quando l' Orsini potè accertare che di quegli affreschi rimaneva soltanto la figura di San Sebastiano, nella chiesa del villaggio, e la Vergine col Putto fra Santa Lucia ed un altro Santo, in un tabernacolo, con una figura di Muzio Scevola, ed un sacrificio sulle pareti laterali.

Ai tempi del detto scrittore era già scomparsa la scritta originale che era apposta agli affreschi suaccennati, della quale si aveva una copia autentica, che è la seguente: « S. popul. de Cerqueto a fatta fare questa cappella A. D. Maria Maddalena per C. H. da peste gi uscì liberare Cavandoli da le Hoscie. D. tal pena cusigli piaccia cuq. H. V. operare che mi e semp. ne abbia ad scampare e tutti qlli C. H. in lei An. devotion. AD. laude di Dio quisto sermone. Petrus Perusinus pinxit M.C.C.C.C.LXXVIII. »

Vedi Orsini, *Vita di Pietro Perugino*, op. cit., pag. 204.

[3] È probabile che il Perugino si recasse in Firenze nel 1479. Il Vasari afferma che egli giunse in quella città « partitosi dalle estreme calamità di Perugia. » E in quell'anno appunto infuriava in Umbria la guerra fra gli alleati del Papa e i Fiorentini.

[4] Vedine il documento nel Gaye, *Carteggio,* ecc. vol. I, pag. 578.

La Vergine col Putto e Sante nel Louvre.

si potrebbe asserire che egli allora dipingesse quel tondo (tempera su tavola) rappresentante la Vergine col Putto in trono fra Sante in un paese, ora conservato nel Louvre.[1]

Per un artista della Scuola fiorentina del secolo XV, questa pittura sarebbe stata tenuta in gran conto per l'accuratezza e la finitezza del lavoro e la freschezza ed espressione devota dei tipi umbri.[2] Per noi, quel dipinto ci offre il periodo ascendente del Perugino, ligio alla maniera umbra, ma già capace d'infondere nuova vita e maggior bellezza nell'arte dei suoi conterranei.

Convenzionale e ricercata è la figura della Vergine, coperta di ricche vesti, e seduta in un trono diviso, in un grazioso paese silvestre, da un parapetto di pietra; gli Angeli più indietro pregano in attitudine di tenera devozione, e le Sante in vesti smaglianti stanno dappresso ritte in piedi in atteggiamento elegantemente studiato.

Spirano le figure tanta calma, soavità e gentile innocenza, che l'occhio dello spettatore vi riposa con molto piacere.

Snelle e graziose sono disegnate con un contorno nitido; le vesti hanno partiti a piccole pieghe, e gli orli sono minuziosamente carichi di ricami dorati e di gemme; i veli sottili e leggermente disposti. Oltre di che le stesse vesti varie di colore hanno mirabile armonia di tinte. La tempera

[1] Louvre, n. 442. Questa pittura stava precedentemente nella Raccolta reale all'Aia, e innanzi nel palazzo Corsini a Roma.

[2] « E bene gli venne fatto (col dimorare in Firenze), con ciò sia che al suo tempo le cose della maniera sua furono tenute in pregio grandissimo. »
Vasari, vol. VI, pag. 32.

non fu mai trattata con maggiore maestria nei toni caldi delle carni di un chiaro e bel giallo, che si fonde con grande soavità nelle ombre grigie. Vi si scorge nondimeno qualcosa di quella cura usata da chi non si sente ancora ben sicuro di sè. La figura del Putto è affettata e manca alquanto d'espressione. I panneggiamenti mancano della necessaria ampiezza; i contorni sono troppo acuti, e le forme alquanto scarne.

Comunque sia, l'arte perugina non aveva fino allora avuto una pittura che agguagliasse questa; e se il Vannucci l'avesse eseguita in Perugia è assai probabile che gli Annali della città ne avrebbero fatto menzione. Si conoscono i nomi dei pittori più oscuri, e si conservano gli atti d'allogagione da essi stipulati in Perugia, mentre il Vannucci era sovraccarico di ordinazioni in Firenze: il che potrebbe indirettamente dimostrare che nessuno dei grandi artisti perugini, quali il Bonfigli, Fiorenzo, il Perugino ed il Pinturicchio, ebbe ad eseguire pitture per quella città nei tre o quattro anni che precedettero il 1483.

Un'ancòna, richiesta per la cappella del Magistrato, fu ordinata nel 1479 ad un oscuro artista denominato Pietro di Maestro Galeotto, che si obbligò di condurla nel termine di due anni, ma morì nel maggio 1483 dopo aver potuto compiere la sola cornice.[1] Sei mesi più tardi il Perugino ebbe occasione di recarsi in Perugia, dove si obbligò a dar compiuta l'ancòna nel marzo del 1484, ed una delle

[1] L'atto d'allogagione, in data 7 giugno 1479, è riportato dal Mariotti (*Lettere*, op. cit., pag. 144), ove trovansi anche i documenti concernenti acconti (ivi, pag. 145), e l'atto di morte di Pietro di Galeotto nel maggio 1483 (ivi, 146).

sue parti nelle prime quattro settimane del dicembre 1483. È noto il motivo della condizione imposta dagli ordinatori dell' ancòna, cioè che una parte di essa fosse condotta a termine prima della fine dell' anno 1483. Gli undici Priori del Collegio scadevano d' ufficio in quel tempo, e il quadro, oltre a rappresentare la Vergine della Misericordia, doveva avere i ritratti dei Priori e del loro notaio inginocchiati sotto il manto della Madonna. Perciò i Priori desideravano assicurarsi che la parte della pittura nella quale dovevano essere ritrattati, fosse compiuta prima di lasciare l' ufficio, mentre il Perugino, (che era in procinto di recarsi da Firenze in Roma) aveva forse già deliberato di affidare l' esecuzione della pittura a qualche suo aiuto. In ogni modo, egli se ne partì di Perugia senza nemmeno incominciare i ritratti commessigli. Di tale inosservanza dei patti stabiliti i Priori furono molto irritati, come si rileva dalle parole usate nel nuovo atto d' allogagione in cui essi si lagnano della inesecuzione del precedente. Il lavoro fu quindi ordinato a Santi d' Apollonio il quale ritrasse le teste dei Priori,[1] lasciando peraltro incompiuto il resto della pittura. I Priori dovettero accorgersi che non potevano fare un assegnamento su Santi maggiore di quello fatto su Pietro di Galeotto o sul Perugino. Il quale intanto s' era recato a Roma, dove eseguì gli affreschi che per un certo tempo rimasero ad ornamento della cappella Sistina.

Affreschi nella cappella Sistina.

Diciamo per un certo tempo, in quanto poco

[1] Vedi i documenti relativi nel Mariotti, *Lettere*, op. cit., pagg. 146, 147 e 148. Il contratto stipulato col Perugino porta la data del 28 novembre 1483; l'altro di Santi Apollonio quella del 21 dicembre dello stesso anno.

dopo essi furono distrutti per far luogo a quelli di Michelangelo. È noto che il Perugino dipinse la parete della cappella ov' è l'altare, dividendola in tre scompartimenti. In quello di mezzo, rappresentante l'Assunzione, ritrasse Papa Sisto IV inginocchiato; in quelli laterali figurò la Natività e il ritrovamento di Mosè. Il Giudizio Universale del Buonarroti occupa ora il luogo ove erano le pitture del Perugino, e tutto ciò che di quest'ultimo resta ancora è l'affresco rappresentante Mosè e Sefora, il Battesimo di Cristo, e Cristo che consegna le chiavi a San Pietro.

Mosè e Sefora.

Alcuni scrittori moderni hanno attribuito al Signorelli il primo dei detti affreschi superstiti.[1] Vi sono figurati vari soggetti dentro la medesima cornice: Mosè che ritornando con la famiglia è fermato dall'Angelo, il quale gli comanda di circoncidere il proprio figliuolo; Sefora che fa circoncidere il fanciullo con una pietra tagliente, e più indietro, negli altri ripiani, sono coloriti altri fatti avvenuti a Mosè nel viaggio. La composizione, la disposizione, le mosse, le forme delle figure, e il paese sono secondo la maniera del Perugino; tuttavia la finitezza, l'armonia, e la misura mostrano minor perfezione in confronto con gli altri due affreschi. Si osserva in questo una durezza ed un'angolosità tali, da poter affermare in generale che non vi sarebbero se fosse stato dipinto dal Perugino. E sebbene la figura dell'Angelo che trattiene il Patriarca abbia mossa risoluta, nondimeno è notabile una certa pesantezza nelle forme dei giovani, che toglie ad essi una maggior grazia. È probabile che il detto affresco fosse allogato al Perugino, ma eseguito dai suoi aiuti e discepoli. Le figure dei fanciulli possono essere del Della Gatta

[1] Vedi le note al Vasari, vol. VI, pag. 143.

il quale è probabile aiutasse, nel dipingere le rimanenti figure, il Pinturicchio, forse incaricato dal Perugino d'eseguire l'affresco.

Il Pinturicchio aveva accompagnato il maestro a Roma in circostanze veramente per lui favorevoli. Egli, perugino di nascita e d'educazione artistica, aveva messo in pratica con ingegno e fortuna modesti l'insegnamento del Bonfigli e di Fiorenzo di Lorenzo, e quindi era entrato nella bottega del Perugino.[1] Possedeva tutte le qualità naturali per essere di prezioso aiuto ad un maestro come il Vannucci, a cui si davano importanti e molte ordinazioni, ond'era perciò costretto a tenere nella sua bottega chi ordinariamente lo sostituisse nella direzione degli scolari. Pare dunque naturale che il Vannucci lo prendesse seco e gli facesse parte del suo guadagno.[2]

Gli affreschi della cappella Sistina sembra confermino l'opinione che tali appunto fossero i rapporti fra i due artisti nel 1484, e tale congettura è confermata dai dipinti condotti dal Pinturicchio nell'appartamento Borgia e nella chiesa d'Aracoeli. Con gl'insegnamenti del Vannucci e con i modelli della Scuola fiorentina che gli stavano sott'occhio nella cappella Sistina, dovè il Pinturicchio prepararsi a lavorare in proprio e divenire un artista indipendente.

Il Battesimo di Cristo.

Anche al Perugino aveva giovato lo studio degli artisti contemporanei, nè s'era potuto sottrarre al fascino delle opere del Ghirlandaio, come si scorge evidente nell'affresco del Battesimo, e per la mede-

[1] Vasari, vol. V, pag. 265.

[2] Il Pinturicchio percepiva un terzo di quanto lucrava il Perugino.

Vedi Vasari, vol. V, pag. 268.

sima via doveva mettersi anche il Pinturicchio, se non foss' altro, per la necessità in cui trovavasi d'eseguire le composizioni del suo più vecchio compagno in arte.

La composizione nel secondo affresco del Perugino è del tutto umbra e monotona per la quantità delle figure. I gruppi non sono così ben disposti fra loro, da ottenere l'effetto dell'unità, e difettano di semplicità e naturalezza. Nondimeno, se si considerano le varie parti di esso, prese separatamente, se ne ha un'impressione gradevole.

La figura del Salvatore, che si presenta di faccia allo spettatore, in atto di ricevere l'acqua che gli versa sul capo San Giovanni, ha tutta la dolcezza umbra. I tipi di queste due figure sono al certo di mano del Perugino,[1] mentre le figure secondarie, ritte in piedi, sono condotte, per le pose e le mosse, secondo la maniera del Ghirlandaio. Ben ritratto è il nudo della figura virile che si vede presso al Battista. La figura giovanile in piedi che le sta allato sembra eseguita dal Pinturicchio. La disposizione del San Giovanni che predica sul colle a sinistra, quella del Salvatore sul monte a destra, con gli Angeli inginocchiati; l'Eterno in una gloria circolare formata da teste di Cherubini, con quattro Serafini, messi ad uguali distanze, e l'ampia distesa del paese in cui si svolge la scena, tutto ciò doveva piacere ed essere gradito all' occhio dello spettatore. Purtroppo però i restauri hanno distrutto l'armonia della pittura,[2] ed ormai non si può più discernere se l'esecu-

[1] I disegni di queste due figure si conservano nella Galleria del Louvre.

[2] La testa del Battista è deturpata da macchie; la figura del giovane nudo ha sofferto danni, e molto danneggiato e restaurato è pure il gruppo che trovasi nel primo presso a sini-

La consegna delle chiavi a San Pietro.

zione fosse originariamente così buona come quella dell' affresco rappresentante Cristo che consegna le chiavi a San Pietro.

È difficile poter trovare un lavoro che presenti, più di questo, i caratteri peculiari del pittore che lo eseguì.

La disposizione, il disegno ed il colore non sono certo tra le cose migliori del Perugino; nè il dipinto rappresentante la consegna delle chiavi costituisce sotto questo riguardo un' eccezione, sebbene sia uno dei meglio riusciti affreschi del Perugino.

Semplice è il soggetto ivi rappresentato, tuttavia ha un' adeguata grandiosità e dignità. In mezzo vedesi Cristo ritto in piedi, che consegna le chiavi a San Pietro inginocchiato di faccia a lui; gli Apostoli stanno ai lati del gruppo e mostrano nelle mosse e nella espressione dei volti di comprendere tutta l'importanza della scena a cui assistono. Il fondo rappresenta, non il paese di Betlemme, ma un ampio spazio lastricato con chiesa nel centro e due archi trionfali ai lati, e la consegna delle chiavi non è fatta alla presenza dei dodici Apostoli, ma di molte figure disposte in gruppi. Il dipinto è disposto con simmetria, e le figure esprimono un senso di dolce tenerezza, di devozione e di rassegnazione. Le linee sono condotte con curve gentili; le vesti non mancano d' eleganza. Alcuni degli Apostoli hanno espressione di grave dignità che mostrano (cosa di cui vanno privi i dipinti condotti da artisti puramente umbri) lo studio fatto dal Perugino sulle opere dei maestri fiorentini. La figura del Redentore è viva, e trattata con lar-

stra. Tutte le tinte delle carni sono ormai diminuite di colore, e specialmente le ombre sono divenute nere. Raschiato è tutto il paese.

ghezza di forma e di panneggiamenti; oltrechè belle sono le proporzioni delle membra. Quella rappresentante San Pietro genuflesso, ha un tipo molto somigliante a quello del Signorelli. Queste sono le cose migliori della pittura, la quale ha per altro dei difetti che si possono agevolmente conoscere, come ad esempio lo sforzo per conseguire la simmetria del dipinto, in cui troppo si avverte la mancanza di fantasia del pittore che procedè in questo lavoro con studiata e misurata regolarità. La disposizione convenzionale del soggetto rende l'azione slegata nelle sue varie parti; e le figure stesse, sebbene sieno rappresentate con mosse e atteggiamenti convenienti a ciascuna di esse, e piene di sentimento, nondimeno non hanno sufficiente legame tra loro, e mostrano tutto lo studio del pittore per ottenere a qualunque costo grazia nella mossa e nell' atteggiamento. È evidente anche qui il metodo tenuto dal nostro maestro ne' suoi studi: egli, dopo aver molto curato le mosse di alcune figure, usava approfittare degli studi fatti, senza ricorrere a nuove ricerche sul vero, contentandosi di riprodurre tal quali quelle resultanti dagli studi fatti, e le figure già studiate, quand' anche non si addicessero bene al soggetto che aveva preso a trattare.

Le mani delle figure sono come rattrappite con mossa di una certa forma invariata; le membra si protendono con mossa studiata, assai frequentemente ripetuta; le teste sempre inclinate da una parte; ed è facile indovinare dove furono appuntati gli spilli per le pieghe dei panneggiamenti. Falso è il disegno dei piedi, ed affettato nella forma e nella mossa.

Questi che sono i caratteri comuni del Peru-

gino si notano anche, fino ad un certo segno, nel migliore de' suoi affreschi che adornano la Cappella Sistina. Dal tempio e dagli archi del fondo rilevasi che il maestro conosceva la prospettiva, ma le parti che costituiscono gli edifici sono disposti parallelamente o ad angoli retti col piano della pittura, per servirsene a fissare il centro della vista in rapporto alla distanza. Non seppe peraltro trarre molto partito dalle sue cognizioni della prospettiva nel riconnettere gruppi e figure al paese nel quale essi sono disposti, ed agli edifici che li circondano. Rialzò il centro della vista perchè si scorgesse da lungi la base degli edifici, al disopra delle figure che si trovano nel primo presso, le quali sono disposte in fila di faccia allo spettatore, in un atteggiamento rigido, mentre le altre figure che stanno dietro a queste prime, nel fondo, hanno mossa troppo viva. Sopra alle ultime scorgonsi le basi dei tempii e degli archi disposti su una linea fissa ed in un ordine regolare. In cotal guisa il pittore riuscì a coprire intieramente la superficie, senza peraltro trovar modo di non far risaltare gli spazi vuoti che intercedono fra le persone e le cose; il che rende la composizione convenzionale e monotona.

Sebbene il Ghirlandaio fosse men perfetto del Perugino, di Pier della Francesca e del Mantegna in fatto di prospettiva, egli seppe nondimeno applicarne i principii generali in combinazione coi grandi principii della composizione, ottenendo così risultati più importanti di quelli che avrebbe potuto conseguire se avesse avuto maggiore conoscenza della detta prospettiva.

Il Perugino aveva senza dubbio presenti alla mente, al pari del Ghirlandaio, i grandi capolavori quando concepì l'affresco rappresentante la Conse-

gna delle chiavi a San Pietro, ma non ebbe l'arte del Ghirlandaio nel distribuire le figure nello spazio, o di farle armonizzare con la storia o con gli edifici ivi rappresentati. I paesi da lui dipinti negli affreschi della Cappella Sistina si prestano, anche meno dell'architettura, alle nostre considerazioni. Su questo proposito basta avvertire che il tempio ottagono dell'affresco di cui parliamo, è molto simile a quello dello Sposalizio che trovasi a Caen, o dello Sposalizio conservato nella Galleria Brera a Milano. Lo stile di tali edifici ricorda le opere del Bramante o di quelle a lui attribuite, e specialmente, nella sua forma più semplice e più classica, la chiesa di Santa Maria della Consolazione in Todi, costruita dal Bramante.[1] Un primo esempio di questi edifici ce lo dà un disegno che trovasi in Santa Chiara d'Urbino, dovuto, come noi supponiamo, alla matita di Piero della Francesca.

Il Perugino è uno dei pochi grandi pittori di questo tempo a cui pare non fosse dato incarico di costruire edifici. Se ne ricevette, è assai probabile che prendesse a compagno qualche artista celebre in questo ramo dell'arte. Tale opinione può essere confortata dal fatto, che tra le persone dipinte nella Consegna delle chiavi, ve n'è una (e per l'appunto quella di profilo sull'estremità destra dell'affresco), la quale tiene una squadra in mano e accenna con l'indice dell'altra ad una seconda figura col compasso in mano. A sinistra di queste, vedesi più in lontananza un uomo che entra in mezzo fra le prime due figure ed una quarta la quale ha in capo un berretto. Si direbbe che questa figura rappresenti il Pe-

[1] Fu condotta a termine, secondo il Pungileoni, nel 1504. Vedi Pungileoni, *Vita di Bramante*, pag. 29.

rugino medesimo, poichè i suoi lineamenti ricordano quelli del ritratto che è conservato negli Ufizi di Firenze.

Non è possibile sapere il nome degli architetti nel detto affresco ritratti; ma non è inverosimile che il pittore avesse da loro gli schizzi per gli archi che ne adornano il fondo. Oltre le figure già descritte, ve ne sono altre che possono credersi prese dal vero, ma non conosciamo le persone che si vollero rappresentate. Forse saranno i ritratti degli aiuti che il Perugino teneva a lavorare in quel tempo; ma non sembra rappresentino il Pinturicchio o il Della Gatta, il cui stile si ravvisa più facilmente nell'affresco rappresentante Mosè e Sefora, o il Battesimo, anzichè in questo della Consegna delle chiavi a San Pietro.[1]

Il Vannucci seguì negli affreschi della Sistina la pratica a lui famigliare della tempera su tavola, usando per le carni il solito colore verde-grigio pallido, al quale soprammetteva quindi le luci e le ombre, e ritoccando infine la superficie secca con tratti duri, che si sono offuscati col tempo. La sua maniera era quella continuata poi dal Pinturicchio, anche dopo la partenza del Perugino da Roma.

Il quale se ne andò senza dubbio dopo terminati i lavori della Cappella, e nell'autunno del 1486 era tornato a Firenze. Ciò rilevasi da documenti criminali fiorentini, che ci pongono in grado di sapere come il Perugino in una delle lunghe notti di dicembre si travestì, e, armato d'un randello, attese col suo compagno, chiamato Aulista d'Angelo di Perugia, un tale all'angolo d'una strada, presso San Pier Maggiore.

[1] Il Vasari fa cenno degli affreschi della Cappella Sistina nel vol. VI, pagg. 40-41.

L' atto di accusa formulato contro di loro dinanzi agli Otto di Custodia, nelle adunanze che essi tennero nel mese di luglio dell' anno seguente, apponeva ad Aulista la grave imputazione di aver ucciso un uomo, e percosso e ferito altre persone in Roma. Aggiungeva inoltre che questi aveva in animo d'assassinare una persona contro cui egli ed il Perugino avevano certa ruggine, ma il Perugino erasi opposto a tale proposta, suggerendo invece una semplice bastonatura. Fortunatamente per la persona che doveva essere aggredita, i due complici furono sostenuti in carcere, e quindi condannati il Perugino ad una ammenda di dieci fiorini d'oro, ed Aulista all'esilio perpetuo.[1]

[1] 1487. Archiv. Centr. di Stato di Firenze. Delib. e partiti degli Otto di Custodia e pratica ad annum. Die X Julii 1487.

Prefati Octoviri adunati, etc. Actento (?) qualiter Pierus Christofori pictor de Perusis de mense decembris anno proxime preterito 1486, animo et intentione excessum malleficium et delictum committendi, pluries et pluries una cum Aulista Angeli de Perusio, nocturno tempore accesserunt armati quibusdam bastonibus; et qualiter dictus Pierus conduxit Aulistam predictum occasione et causa rei turpis, et predicta et quelibet predictorum vera fuerunt et sunt, prout ex predictorum Pieri et Aulista confessione dicti Octoviri constare asseruerunt; ideo ad faciendum jus et justitiam vigore eorum auctoritatis et balie servatis servandis, et obtento partito, secundum ordinamenta deliberaverunt, sententiaverunt et condemnaverunt dictum et infrascriptum Pierum Christophori pictorem de Perusio in florenis viginti auri largis de auro dandis et solvendis provisori eorum officii pro expensis dicti officii, salvo quod dictus Pierus per totum diem crastinum dederit et solverit provisori predicto, ut supra recipienti, florenos decem auri largos in auro; tali casu dictus Pierus intelligatur esse et onmino sit liber et absolutus a minori summa predicta.

11 luglio. Partito col quale Aulista Angeli, pittore di Perugia, resosi colpevole d' omicidio in Roma in persona d' un suo conterraneo, che egli e percosso e ferito altre persone « in urbe vero Florentie quemdam occisurum se obtulit Piero Christophori pictori de Perusio, et dicto Piero recusante sed volente quod ipse illum pluribus bastonatis percuteret id suscepit et pluries et pluries accessit nocturno tempore armatus, et va-

Il pagamento per gli affreschi della Cappella Sistina non fu autorizzato fino all'agosto del 1489, nel qual tempo il Perugino ottenne di poter esigere presso la Camera Apostolica in Perugia un mandato di 180 ducati.[1]

Nel frattempo (1488), egli eseguì un quadro d'altare per la chiesa di San Domenico di Fiesole,[2] e fu invitato a recarsi in Orvieto (1489).

Da quarantaquattro anni, e cioè dal tempo dell'Angelico in poi, non erano stati tolti i ponti nella cappella di San Brizio ad Orvieto. Gli Operai non eransi potuti accordare con le pretese di artisti celebri, o, come è più verosimile, non s'erano più che tanto curati di farne richiesta. Così quei dipinti rimasero incompiuti finchè il Perugino non si recò ad Orvieto. Colsero allora la buona occasione per togliere quell'onta alla loro amministrazione, tanto più che in Orvieto trovavasi un artista divenuto famoso per gli affreschi da lui eseguiti nel palazzo apostolico di Roma.

Richiesero perciò il Perugino di esaminare la

riis et alienis vestibus vestitus ut negotium conficeret », ecc. deliberò che il detto Aulista fosse bandito per sempre di Firenze, senza mai far ritorno entro i suoi confini, o molestare il detto Piero od altri di Perugia.

Tali notizie ci furono favorite dal dott. Gaetano Milanesi, e i riferiti documenti furono pubblicati nel vol. I, pagg. 332-33 dell' opera *Raffaello d' Urbino e il padre suo Giovanni Santi* di I.-D. Passavant, tradotta da Gaetano Guasti. Firenze, Successori Le Monnier. 1882.

[1] Mariotti, *Lett. Pitt.*, pag. 150.

[2] *Chronica S. Dom. de Fesulis* MS. del Convento di San Marco in Firenze. (Vedi il Prospetto Cronologico della Vita e delle Opere del Perugino in Vasari, vol. VI, pag. 67).

Egli dipinse più d' un quadro d' altare per la chiesa di San Domenico di Fiesole, come si dirà appresso, ma quello del 1488 è perduto.

Cfr. Vasari, vol. VI, pagg. 45, 46.

Cappella, e di presentare le sue proposte per decorarla, e le proposte furono presentate. Dalla domanda ch' egli fece possiamo argomentare in quale alto conto tenesse l' opera sua. Egli dichiarò di essere disposto a dipingere tutta la cappella per mille cinquecento ducati, purchè fosse compensato delle spese per i palchi, per la calcina, per l'oro e per l'oltramarino. Impegnavasi di eseguire tutti i soggetti che gli fossero ordinati, ed avrebbe dipinto egli stesso i volti e le mani di tutte le figure. Ma gli Operai si limitarono peraltro a stipulare un contratto per la sola pittura delle vòlte e degli spazi soprastanti ai capitelli, promettendo di dare duecento ducati per quel lavoro, e concedendo un' anticipazione di dieci monete d'oro, a condizione che il Vannucci avesse cominciato il lavoro nell' aprile del 1490 e lo avesse continuato durante l'estate seguente.

Stipulato quest' atto, il Perugino lasciò Orvieto per recarsi probabilmente a Firenze, e di lui in quell' anno non si ha notizia. È verosimile che egli andasse a Firenze per cercare più lucrosa ordinazione.

Se in Orvieto erasi tollerato per mezzo secolo che le decorazioni della cappella nella Cattedrale rimanessero incompiute, un consimile sconcio più intollerabile si verificava in Firenze. Non era stato fatto alcun lavoro alla facciata di Santa Maria del Fiore, dopo la sua costruzione sui disegni di Neri di Fioravanti, Benci di Cione, Francesco Salvetti, l' Orcagna, Taddeo Gaddi, e Nicola Tommasi.[1]

[1] È ora noto che la facciata non fu incominciata da Giotto, ma eseguita dagli artisti mentovati nel testo, il cui disegno fu esposto al pubblico dopo lunga deliberazione tenutasi nell' ottobre del 1357.

Vedi Cesare Guasti nell' *Archivio Storico,* Nuova serie, vol. XVII, parte I, (Firenze, 1863), pag. 140.

Si faceva un gran discorrere nel 1490 del fatto che la parte esterna della Cattedrale era in condizioni di sicurezza assai precarie, e reca invero maraviglia leggere nei libri dell'Arte della Lana che la facciata era un aborto informe ed era stata costruita a dispetto di tutti i principii dell' architettura.[1] Lorenzo de' Medici dovè certo desiderare che il Duomo della sua città fosse condotto a termine durante la sua vita, e perciò concesse tutto il suo favore all'Arte della Lana perchè ordinasse agli Operai del medesimo di fare quant' era necessario onde ottener modelli e denari per la nuova impresa. Tutti i più chiari artisti furono consultati: architetti, scultori e pittori d' ogni parte d' Italia ebbero invito a concorrere all'opera, e nel corso di quello stesso anno si ebbero undici disegni ed un modello. Il 5 gennaio del 1491 fu il termine stabilito per le deliberazioni da prendersi in proposito dai promotori in Santa Maria del Fiore.

Per l' autorità del grado, i primi giudici dell' assemblea erano i due Consoli dell'Arte della Lana, Silvestro de' Popoleschi e Ridolfo Falconi, e, dopo loro, illustri per censo, i capi delle famiglie Soderini, Niccolini, Giugni, Serristori, Salviati, Cavalcanti, Tornabuoni, Strozzi, Scala, Filicaia, Martelli. I disegni furono presentati dal canonico Carlo Benci, Giuliano e Benedetto da Maiano, Francesco di Gior-

[1] Vedi la deliberazione dell'Arte della Lana in Firenze, in data del 9 febbraio 1440, nel Commento al Vasari, vol. VII, pag. 243.

Anche l'Albertini esprime la medesima opinione. Egli dice nel suo *Memoriale*, (op. cit., pag. 10): « Decta facciata, la quale Lorenzo de Medici voleva levare e riducerla a perfectione, mi pare senza ordine o misura. » Ma l'Albertini nel dare tale giudizio era un critico interessato, perchè aveva fatto un modello per una nuova facciata e desiderava che fosse prescelto.

gio, Filippino Lippi, Giovanni, (Giuliano?) Verrocchio, Bernardo Ghalluzzo, Antonio Pollajuolo, Francesco da Fiesole e Francesco.

Il solo modello presentato fu quello di Jacopo Piattola. Tutti gli artisti di nome furono invitati, e molti di essi convennero all' assemblea: il Perugino, Vittorio figliuolo del Ghiberti, Simone Pollajuolo, Monciatti, Benedetto da Maiano, Francione, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Lorenzo di Credi, Giovanni Graffione, Andrea di Monte San Savino, Clemente del Tasso, Andrea della Robbia, Sandro Botticelli, Alesso Baldovinetti, Andrea da Fiesole, Lapo.

La figura di Lorenzo de' Medici primeggiava su tutti, e si potrebbe credere che il tempo scelto per questo concorso fosse più d'ogni altro favorevole. La Repubblica fiorentina godeva di pace e di benessere, il che giovava ad assicurare la sollecita esecuzione di una grande opera architettonica come quella divisata, e Lorenzo era al sommo della gloria e della potenza. Pur nondimeno, se si considera quali fossero gli artisti che presero parte al concorso, sembra assai dubbio che essi potessero bastare alla grande impresa; e questa fu appunto l'opinione della maggior parte delle persone convenute all'assemblea.

Infatti, non appena Tommaso Minerbetti aprì la seduta esponendo quanto avevano fatto all' uopo gli Operai, più d' un oratore sorse a chiedere che ogni determinazione venisse ad altro tempo differita. Lorenzo de' Medici troncò il dibattito encomiando gli artisti che avevano mandato i disegni, ma conchiuse dichiarando che non avrebbe recato alcun danno il differire le risoluzioni a tempo migliore. In tal guisa, le speranze di veder compiuta Santa Maria del Fiore rimasero deluse. Il modello e i di-

segni furono dimenticati, e i convenuti se ne tornarono alle loro case.

Quali che fossero le speranze potute concepire dal Perugino in tale affare, certo è che egli non appena ne conobbe l'esito, partì da Firenze e si recò in Perugia, evitando Orvieto dove avrebbe potuto avere qualche noia per la multa nella quale era incorso a cagione dell'inosservanza dei patti da lui stipulati. In Perugia, ricevette quanto ancora gli era dovuto per gli affreschi della Cappella Sistina (5 marzo 1491), e quindi se ne tornò di nuovo a Roma in cerca di fortuna.

Durante la sua assenza, il Pinturicchio, in compagnia di quel neghittoso che fu Filippino Lippi, tenevano il campo della pittura murale ed avevano ricevuto commissioni da Innocenzo VIII e dai Cibo, dai Borgia e dai Della Rovere. Anche il Perugino ottenne, ma per breve tempo, la protezione di quest'ultimo, e dal cardinale Giuliano ebbe incarico di dipingere nel palazzo.[1] Questo prelato, allora vescovo d'Ostia, era di carattere impetuoso e intollerante, come si mostrò più tardi quando eletto papa prese il nome di Giulio II. Egli che nel 1491, nel 1503 e nel 1508 erasi mostrato tanto desideroso d'avere ai suoi servigi i migliori artisti del tempo, e li aveva tenuti in così gran conto, pagandoli regalmente per l'opera loro, non esitava nondimeno a distruggerne le opere, pur di ottenere il meglio. Raffaello non aveva ancora acquistato fama di grande pittore come avvenne poi, e pel momento il Perugino godeva della maggiore estimazione presso il suo Mecenate.

[1] Giuliano della Rovere succedette a Pio III nella sedia papale.

A lui non nascose il Vannucci le noie che gli sarebbero potute venire dagli Operai in Orvieto se la sua potente influenza non gli avesse fatto scudo. Quando infatti i detti Operai si determinarono ad annullare il contratto già stipulato, il cardinal Giuliano scrisse ai Priori ed al Consiglio una lettera così insolente, quale soltanto il suo temperamento e la sua potenza potevano suggerirgli. Gli Operai, sulla promessa a loro strappata dal Cardinale, si tacquero per tutto il 1491, ma nel gennaio dell' anno seguente, cominciarono a pensare quello che conveniva meglio per troncare gl' indugi del Perugino, e gli intimarono di dichiarare esplicitamente se sarebbe andato a Orvieto per adempire agli obblighi contratti. Egli rispose che si sarebbe recato colà non appena gli si fosse presentata l'occasione; e poichè continuava a mostrare di non volerne sapere, fu scritto dagli Operai che avrebbero dato la commissione a qualche altro pittore. A questo punto intervenne di nuovo il cardinale Giuliano, scrivendo una lettera (in data del 2 giugno) nella quale ricordava agli Operai che essi avevano acconsentito di attendere, e che il Perugino sarebbe stato libero fra pochi mesi; ed aggiungeva avergli il Vannucci riferito che essi, contrariamente a quanto avevano promesso, intendevano sostituirlo con altro pittore nell'esecuzione di quel lavoro; che egli era stato certo della loro acquiescenza ai suoi desideri, e che li esortava nuovamente a mantenere l' incarico, già affidatogli, a maestro Pietro, cessando di molestarlo per quel po' di tempo che ancora occorreva per condurre a termine le pitture per esso incominciate. [1]

[1] Vedi *Alcuni Documenti Artistici*, ecc. op. cit., pag. 17. Per quanto riguarda questo periodo della vita del Peru-

Nel frattempo gli Operai avevano scritto al Pinturicchio, il quale gli avvertiva del suo arrivo quasi nello stesso momento in cui essi ricevevano la lettera di Giuliano.[1]

Non osando di attirarsi le ire di un uomo così potente quale era il Cardinale, gli Operai dovettero piegare il capo e mantenere al Perugino la commissione dei dipinti nella Cappella di San Brizio, affidando al Pinturicchio altri lavori in quella Cattedrale.

La Natività a Villa Albani in Roma.

Il solo dipinto conservatoci fra i molti eseguiti dal Perugino in questo periodo della sua vita, è un quadro d'altare nella Villa Albani in Roma. Le pitture da esso condotte nel palazzo del Cardinale sono tutte perdute. L'ancona di Villa Albani (eseguita l'anno 1491) ci offre peraltro il modo di studiare i progressi fatti dal pittore in questo tempo.

Il principale soggetto di essa è la Natività, trattato nella stessa maniera che il Perugino più tardi ripetè in varie occasioni, con lievi cambiamenti. L'ancòna è sormontata da tre cuspidi nelle quali sono rappresentate la Crocefissione in quella di mezzo, e nelle laterali la Vergine Annunziata e l'Angelo Gabriele. La stalla di Betlemme è figurata, secondo il costume dei pittori umbri, in un largo recinto con archi che posano sopra pilastri. In un angolo, dietro ad una palizzata, veggonsi il bue e l'asino. Gesù Bambino sta disteso in mezzo nel primo presso; la Vergine e San Giuseppe sono genuflessi dietro a lui, e fra loro si scorgono due Angeli in

gino, vedi Della Valle, *Duomo di Orvieto*, pagg. 316, 319, il Commento al Vasari, vol. VI, pag. 68, ed il Vermiglioli, *Vita del Pinturicchio*, op. cit., App. pagg. XXXV-XL.

[1] E cioè nel giugno 1492. Vedi il Commento al Vasari, vol. V, pag. 279.

adorazione. Negli angoli veggonsi San Michele e San Giovanni Battista, San Giorgio e San Gerolamo, inginocchiati o in piedi, ma in atto di pregare. La luce che discende dalle aperture a sinistra, illumina il paese grazioso, con colline e laghi. Bella è l'ombra che copre la elegante architettura. Nel paese, vedesi in alto il Salvatore crocefisso, pianto dalla Maddalena prostrata a terra, che abbraccia la croce, fra la Vergine addolorata e l'Evangelista.

Per una tempera quale è questa (leggermente rovinata da raschiature, restauri ed altri danni) v'è grande trasparenza e dolce fusione delle tinte, con luci calde ed ombre grigie, accuratamente accordate coi mezzi toni rossiccio-grigi delle carni. È questa una delle opere più graziose del nostro maestro. Essa ha freschezza nei tipi, rassegnazione e compostezza negli atteggiamenti, ed espressione tenera nei lineamenti dei volti. Per sentimento è pittura umbra, ed umbra è la finitezza dei particolari, sebbene libera da esagerazioni e da rozzezza. La figura rappresentante San Michele è giovanile, nobile nell'atteggiamento, e tutta raccolta nella preghiera: la sua forma preconizza quelle di Raffaello. Le figure di San Giovanni Battista e di San Giorgio hanno quasi altrettanta grazia; meno leggiadre sono quelle dei Santi Giuseppe e Gerolamo. Nella snella figura della Vergine si scorge grande dignità, e il Bambino Gesù è d'una forma assai migliore di quella usata dai pittori della vecchia Scuola umbra.

La Nunziata ha molto sentimento: bella è la figura del Redentore, con buona mossa; questa Crocefissione ne ricorda una di Fra Bartolommeo. [1]

[1] Le figure della Natività sono metà del vero; quelle della Crocefissione e della Nunziata minori della metà. Sembra che

La morte d'Innocenzo VIII e l'esaltazione di Alessandro VI alla sedia papale (luglio 1492), indussero probabilmente il Perugino a lasciar Roma e tornarsene a Firenze, senza adempiere la commissione d'Orvieto.[1] Da Alessandro VI egli non poteva sperare nulla di buono se non anzi qualcosa da temere, poichè quel Pontefice aveva raccomandato il Pinturicchio agli Orvietani. Ma il Perugino era ormai salito in così grande estimazione, che era meno desideroso di ricevere nuove commissioni, di quel che fosse in grado d'eseguirle. Fu eletto a far parte del Consiglio del Comune in Città della Pieve pei mesi di maggio e giugno 1493, ed è probabile che in questo ufficio abbia effettivamente prestato l'opera sua,[2] sebbene le due grandi ancòne da lui condotte in questo tempo in Firenze facciano credere che anche in questo tempo egli continuasse ad occuparsi dell'arte sua. Egli erasi accorto, con quell'istinto e quell'intendimento a lui proprii, che il tempo della

tempo addietro le tavole fossero divise l'una dall'altra, e quindi riunite di nuovo.

Sui capitelli dei quattro pilastri principali leggonsi le parole: «Petrus-de Perusia-pinxit-MCCCCLXXXVIIII G°. Primo.» Una fenditura taglia il panneggiamento della Vergine fino al primo piano. Il cuscino su cui giace il Bambino è ridipinto, e lo stesso è da dire della veste del Battista, delle mani di San Michele, delle vesti di San Giuseppe, degli Angeli e della Vergine. San Michele è vestito di corazza d'acciaio brunito, sulla quale vedesi la testa di Medusa. Le ali sono lumeggiate d'oro. Il Rumohr errò nel leggere la data apposta al dipinto ritenendolo eseguito nel 1481. (Vedi *Forschungen*, vol. II, pag. 341).

[1] Il Vasari dice che il Perugino dipinse in Roma, nella chiesa di San Marco, un Martirio. (Vedi vol. VI, pag. 41). Il dipinto è perduto, ma esiste peraltro una figura rappresentante San Marco, che viene attribuita al Perugino. A noi sembra invece opera della Scuola Veneziana, del Vivarini.

Il Vasari riferisce altresì che il Vannucci lavorò nel palazzo Sciarra, ma quei dipinti andarono perduti. (Vedi vol. VI, pag. 41).

[2] La Fargna, notizia riportata nell' Orsini, op. cit., pag. 237.

pittura a tempera era ormai passato, e cominciò a seguire più costantemente il nuovo metodo del dipingere, di cui, senza dubbio, già molto innanzi aveva appreso i principii.

La Vergine col Putto e Santi agli Uffizi.

Se consideriamo il dipinto rappresentante la Vergine col Bambino fra il Battista e San Sebastiano, che si conserva ora nella Galleria degli Uffizi, ma che originariamente stava nella chiesa di San Domenico di Fiesole, è facile conoscere che egli non aveva ancora molta pratica del colorire secondo i metodi nuovi, poichè si veggono tuttora le tracce della imprimitura nei toni chiaro-oliva delle carni. Molti progressi, comunque, aveva fatti nella composizione e nel disegno. Le sue figure sono ancora gracili, con le pose e gli atteggiamenti della Scuola umbra; quella di San Sebastiano è sparuta e languida nelle membra, ma la Vergine è ben proporzionata, bella di volto, e graziosamente raggruppata col Bambino paffuto che le sta in grembo. Le figure dei Santi sono disegnate con sicurezza ed hanno gambe con scorci corretti. I panneggiamenti sono con buoni partiti, e dall' insieme scorgesi che il pittore si studiò d'esprimere sentimenti non soltanto di tenerezza e di grazia. [1]

La Madonna con Santi nella Galleria del Belvedere in Vienna.

La Madonna con Santi, eseguita nel 1493 e conservata nella Galleria del Belvedere in Vienna, ha gli stessi pregi, sebbene vi si scorga minor finitezza ed accuratezza d'esecuzione, men giudiziosa disposi-

[1] Il dipinto su tavola nella Galleria porta il n. 1122.

Il trono della Vergine posa sopra un plinto, nel quale leggesi la scritta seguente: « Petrus Perusinus pinxit an. MCCCCLXXXIII. »

Il fondo è paese. Le figure sono di grandezza naturale.

Dal Vasari è lodata molto quest' opera. Vedi vol. VI, pagg. 45, 46.

zione dei panneggiamenti e non altrettanto felice scelta di tipi.[1]

Dimorando stabilmente in Firenze, per esser certo d'aver lavoro, il nostro pittore aprì bottega.

Mentre vendeva tavole agli amatori della sua arte fuori della città, dipingeva affreschi nei conventi fiorentini. Delle pitture da lui condotte per questi, la più lodata è quella dei Gesuati, Ordine assai benemerito dell' arte.

I Gesuati avevano costruito il loro convento fuori della Porta a Pinti, ed avevano aperto in esso una fabbrica di vetri dipinti, dalla quale ricavavano notevoli guadagni, che a loro consentivano di assumere grandi imprese, durante l' ultima metà del secolo XV. Per questi Frati, il Perugino disegnò molti cartoni, dipinse tavole e ornò di affreschi due chiostri, di due ancòne la chiesa del convento.[2] La loro fabbrica divenne famosa non tanto per le pitture d'un maestro illustre quanto per la loro eccellente e lucrosa industria. Ma quando l' esercito imperiale

[1] Galleria del Belvedere, primo piano, sala III. Scuola Italiana, n. 31. Tavola su cui è rappresentata la Vergine col Putto in trono, fra i Santi Pietro e Gerolamo, e Paolo e Giovanni Battista. Nella base del trono sta scritto: « Presbiter. Iohannes. Christofori. de Terreno. fieri fecit:
MCCCCLXXXXIII. »

Il colore di tono oliva, è un po' rozzo perchè il pittore gli diede una sola mano di tinta. Notasi un panneggiamento ampio, ma il dipinto ha un po' sofferto. Il manto giallo del San Pietro è nuovo; le figure sono di grandezza naturale.

[2] L' Albertini nel suo *Memoriale*, op. cit., pag. 17, parla dei lavori fatti dal Perugino nella chiesa, nei chiostri e nel convento.

Il Vasari ci dà anche una descrizione compiuta del convento, degli affreschi e delle ancône (vol. VI, pag. 33 e segg.). Documenti, che si conservano negli Archivi di Santa Maria del Fiore, ci fanno conoscere che i Gesuati avevano fornito, l' anno 1466, sei vetri pei finestroni nella lanterna della cupola. (Vedi Guasti, *La Cupola*, op. cit., pag. 107).

nel 1529 strinse d' assedio Firenze, parve necessario alla difesa della città demolire il convento. Gli affreschi andaron quindi perduti, e ora non rimangono che gli avanzi trasportati a San Giovanni della Calza od a San Giusto, due o tre pitture, che poi furon collocate nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti.[1]

La Pietà nell'Accademia di Belle Arti in Firenze.

Di quei dipinti pare che il primo dal Perugino condotto fosse quello della Pietà. Il Salvatore morto posa in grembo alla Madre addolorata, rivolta allo spettatore. San Giuseppe lo regge alle spalle e la Maddalena seduta ne tiene i piedi sui ginocchi, mentre, a sinistra, San Giovanni Evangelista in atto di preghiera volge gli occhi al cielo, e a destra un altro Santo sta ritto in piedi, in atteggiamento di dolore. Il fondo è formato da un colonnato in faccia a chi guarda, disegnato con ardita prospettiva e con centro di vista basso.

La lunetta del Francia che si conserva nella Galleria Nazionale di Londra è assai somigliante a questo dipinto del Perugino; ma in questo è maggior sentimento, e si scorge più padronanza nelle proporzioni delle membra. La figura della Vergine che sostiene il corpo del Figlio, esprime una profonda mestizia, e si volge alla Maddalena la quale guarda i piedi del Divino Maestro. San Giuseppe ha espressione di tenerezza delicata; il morto Redentore forme elette e naturalmente rigide. Il Vannucci diede prova d' accorgimento felice nella scelta dei vari sentimenti che volle espressi in queste figure, mostrandosi studioso de' capolavori dei maestri fiorentini, senza peraltro abbandonare i caratteri della Scuola umbra.

[1] Vasari, vol. VI, pag. 35.

La testa dell' Evangelista rivolta al cielo ha una mossa presa di scorcio che ricorda la Scuola perugina, come la ricordano, ma con maggior vigore e diligenza, i panneggiamenti, le forme delle figure, la buona prospettiva delle linee, e gli ampii partiti dei panni. I colori ad olio sono usati con intelligenza, e le tinte partecipano dei toni grigi della tempera, e sono saviamente distribuite ed armoniche.[1]

Quest' opera dovette far grande impressione a Lorenzo di Credi, e piacere a Fra Bartolommeo.

La Madonna con Santi nella chiesa di Sant'Agostino in Cremona

Via via che l'esperienza del Perugino aumentava, progrediva maggiormente nell' arte. Il quadro rappresentante la Madonna con Santi, da esso condotto nel 1494 per la chiesa di Sant' Agostino in Cremona, ha stile più nobile: è ivi evidente la maniera dell' arte fiorentina, quale è espressa nelle invenzioni, così piene di severa dignità, del Ghirlandaio. La figura snella della Vergine ha belle forme, e appena vi si scorge quel languore della Scuola umbra. Il Bambino con forme piene e quadrate, ha espressione mistica. Gli atteggiamenti delle figure sono più improntati alla gravità della Scuola fioren-

[1] Questa Pietà si conserva ora nell' Accademia di Belle Arti in Firenze. Sala dei Grandi Maestri, n. 58.

Il Richa (*Chiese fiorentine*, op. cit., vol. IX, pag. 103) dice che Maria Maddalena d' Austria portò la pittura nella villa presso la porta Romana, dando una copia al convento di San Giovannino della Calza. È possibile che quella copia, scomparsa da Firenze, sia la cosiddetta replica di cui parlano gli Annotatori al Vasari (vol. VI, pag. 36), che la dicono conservata nella Galleria Orleans. Nelle sue condizioni presenti, la pittura di cui parliamo non rivela la probabile bellezza del colore originale. Le tinte delle carni sono di un bel giallo ombreggiato col grigio azzurro: il tutto è raschiato. Ridipinta è metà della testa della figura che vedesi a destra; ritoccati sono gli occhi e la fronte della Vergine, e il colore del fondo non armonizza che poco coll' insieme. Il Vasari fa menzione di questo quadro (vol. VI, pag. 36).

tina; i panneggiamenti hanno più grandiosità, ed il colore ad olio è usato con maggiore intelligenza e vigore.[1]

Suo ritratto nella Galleria degli Uffizi.

In questo stesso anno 1494 Pietro eseguì il proprio ritratto che conservasi nella Galleria degli Uffizi. Pare che esso preconizzi quelli de' due frati vallombrosiani ora all' Accademia di Belle Arti in Firenze. La figura del Perugino è alta, di forme piene, con piccoli occhi scuri sotto a ciglia carnose, con naso corto ma ben tagliato, e labbra sessuali, con guance larghe e collo taurino. La copiosa capigliatura arruffata ma ricciuta, ci rivela la nativa rozzezza; la mano è peraltro elegante. L' unità delle parti, la superficie smaltata e ben fusa, il tocco ardito e netto, la buona modellatura e la precisione dei contorni di questo capolavoro, ci fanno ricordare le opere di Antonello da Messina.[2]

Il ritratto ha maggiore energia di quella che si

[1] La pittura sta sull' altare della famiglia Roncadelli, dove rimase quasi sempre, parlandone l'Anonimo (edito dal Morelli, pag. 35), il quale peraltro sbagliò dicendola del 1492, mentre fu condotta due anni più tardi. Trasportata in Francia, venne poi restituita e riposta al suo luogo. Il fondo rappresenta un arco di faccia allo spettatore. La Vergine col Bambino, è figurata in un trono sul quale leggesi: « Petrus Perusinus pinxit MCCCCLXXXXIIII. » Bella è la figura di San Giacomo, dipinto a sinistra, vuoi per tipo, vuoi per mossa e colore. È in atto di contemplare il Redentore, che volge il capo verso di lui. La Vergine si volge a Sant' Agostino che sta a destra, il quale guarda altrove, pur indicando con la mano sinistra il Bambino. Le figure sono di grandezza naturale. Pochi buchi di tarli furono chiusi diligentemente, e la pittura è in buono stato di conservazione.

[2] Galleria degli Uffizi, n. 287. A tergo della tavola v' è la seguente scritta: « 1494, di lugli.... Pietro Perugino pins$^{e}$ propria die.... » Ha berretta nera in capo, veste rossa allacciata sulla bianca camicia, abito rosso con fodera bruna. Posa una mano sul parapetto, e nell' altra tiene una pergamena nella quale si legge: « Timete deum. » Il colore è un po' velato. Nel fondo vedonsi il cielo, delle colline ed un corso d' acqua.

riscontra nelle opere del Francia, al quale fu per molto tempo attribuito, ma non differisce gran che da quelli dei frati di Vallombrosa conservati nell' Accademia di Belle Arti in Firenze. I volti delle figure rappresentate hanno tanta vita e tanta freschezza, così netto e caldo è il disegno, che molti credettero di ravvisar nel dipinto qualcosa della mano di Raffaello.[1]

La fama del Perugino come coloritore, crescendo di giorno in giorno, gli vennero commissioni anche dal settentrione d' Italia, ove il colore era più curato dagli artisti di quelle regioni che non nel mezzogiorno della penisola.

Oltre la Madonna di Cremona, egli condusse nel 1494 un dipinto in cui era figurato un Miracolo della Croce per la Scuola di San Giovanni Evangelista in Venezia,[2] ed al Vannucci fu proposto dalla Repubblica Veneta un contratto per dipingere la fuga di papa Alessandro III, e la Battaglia di Legnano per la Sala del Gran Consiglio. Per tali dipinti gli si offrirono 400 ducati, senza limite di tempo. Il Perugino chiese maggior prezzo, e, probabilmente per l' esagerazione della richiesta, il contratto non fu stipulato.[3]

[1] Firenze, Accademia di Belle Arti, Sala dei piccoli quadri, n. 18. Dipinti ad olio su tavola. Essi tengono gli occhi rivolti al cielo. In quello rivolto a destra si legge: « Blasio Gen. Servo tuo succurre », nell' altro a sinistra: « D. Balthasar Monaco s. tuo succurre. »

Entrambi i dipinti su piccole tavole, provengono dal convento di Vallombrosa.

[2] Cicogna, *Iscrizioni Venete*, op. cit., vol. I, pag. 47. Ivi si afferma che il dipinto fu distrutto dal fuoco.

[3] Il documento è pubblicato nel *Carteggio* del Gaye, vol. II, pagg. 69-70; ma non sembra che il contratto venisse stipulato, perchè nel gennaio del 1515, Tiziano si offrì di coprire lo spazio che prima volevasi fosse dipinto dal Perugino, pel prezzo di

Al Perugino doveva importare di non essere obbligato à lasciare Firenze, dove a poco a poco aveva acquistato una buona clientela.

In questo frattempo egli andava cercando di unire al diligente studio della composizione, la fedele imitazione del vero. Egli cercava anzitutto di rendersi padrone del soggetto da trattare, e di dare quindi ai suoi personaggi l' apparenza, la passione, l' atteggiamento e l' espressione che meglio loro convenisse.

La Pietà nella Galleria Pitti in Firenze.

Era in questi anni divenuto famoso come uno dei più abili pittori dell' Italia Centrale per l' uso della pittura ad olio. La Pietà ai Pitti ne aveva oltremodo cresciuta la fama.

Uno dei maggiori pregi di quest' opera consisteva, al dir del Vasari, [1] nei toni smaglianti e nei

400 ducati e la garanzia del Sensale sul Fondaco dei Tedeschi. Ciò è confermato da una lettera, nella quale fa questa offerta; e per renderla più accettabile osserva che era « la metà di quanto il Perugino aveva richiesto per questo lavoro. » Si è supposto che il « Pietro Perosino » ricordato nel documento del 1494, ed il Perugino di cui parla Tiziano, non siano la stessa persona, cioè Pietro Vannucci; ma il dubbio è tolto di mezzo da quanto dicono in proposito il Gaye ed il Cadorin (*Dei miei studi*, ecc., negli Atti dell' Ateneo di Venezia, del 1846).

La ragione che si adduce per sostenere l' esistenza d' un pittore veneziano per nome Pietro Perugino, fondasi sul dipinto (che tempo addietro faceva parte della Galleria Rinuccini) rappresentante San Marco fra i Santi Gerolamo e Gerardo, con la scritta: « Pietro Perugino pinx. anno 1512; » il qual dipinto non è di mano del nostro pittore.

Ciò è perfettamente conforme al vero; ma quella pittura fu condotta da un maestro veneziano di cui più innanzi dovremo parlare. È di tono rossastro con molto impasto e con buoni panneggiamenti. Non faremo obbiezioni circa la scritta del dipinto, ma ci limiteremo per ora a dire che non possediamo alcun' altra pittura segnata a quel modo. I nomi dei Santi scritti sulla base delle nicchie rispettive, sono ridipinti.

[1] Vasari, vol. VI, pag. 32: « oltrechè vi fece un paese, che fu tenuto allora bellissimo, per non si esser ancora veduto il vero modo di fargli, come si è veduto poi. »

fondi; e invero, anche adesso in cui il tempo ed i restauri hanno offuscato ed alterato la pittura, il paese è una delle cose migliori che il Perugino abbia mai fatto. Ed era naturale che tale pregio, fatta astrazione da ogn' altro, dovesse destare l' ammirazione in una città nella quale le distanze erano dai suoi pittori rappresentate con superficie relativamente monotone, sulle quali alberi e edifici venivano figurati con tocchi di sostanza opaca, copiosamente impregnata col mezzo adoperato, e resi necessariamente ruvidi.

Coll' adoperare tinte trasparenti e svariate, il nostro pittore seppe conseguire una grazia che guadagnava la simpatia dello spettatore, ed era stata del tutto ignota ai Peselli, ai Pollajoli, al Verrocchio ed al Signorelli. Nè questa sua superiorità dipendeva soltanto dai mezzi usati per dipingere, sempre in via di progressivo miglioramento a Firenze, ma altresì da quella straordinaria cura che i pittori della Scuola umbra avevano pei dettagli del paese.

Il Perugino non si contentò dei soli progressi fatti in ciò dalla Scuola, a cui apparteneva; egli volle altresì studiare le opere di Masaccio al Carmine. A Roma aveva veduto quanta maggior leggiadria infondeva il Ghirlandaio nelle sue pitture murali dipingendo paesi con ampie vallate e con laghi, e specialmente nel fondere insieme (come nei dipinti della cappella Sassetti e del coro di Santa Maria Novella) gli episodi dei soggetti che voleva trattare col fondo.

Invece di dipingere la sua Pietà in una formale convergenza di raggi, ponendo il centro di vista nel mezzo della pittura, o adottare quell' ordine, già da lui seguito nell' affresco della Consegna delle chiavi

a San Pietro, (e che pure troppo frequentemente doveva ripetere più tardi, nei giorni della sua decadenza), pose il centro di vista da un lato, frastagliò i paesi con sinuosità semplici e graziose, irrigate da corsi d'acqua terminanti all'orizzonte, e indicò nettamente i sobborghi delle città. Egli adattò alberi e boschi con tanta maestria che, malgrado lo sforzo del pittore per conseguire il suo intento, il risultato sembra una spontanea creazione della natura. Nè gli bastò di curare questi dettagli, ma volle che le linee del paese fossero il complemento di quelle delle figure, e queste lasciò di accomodare con la consueta simmetria e regolarità umbra, poichè invece le dispose a forma piramidale secondo i principii già stabiliti dai predecessori.

Il corpo del Redentore (che sebbene già divenuto cadavere, ha tuttora la flessibilità della vita), è sostenuto nel lenzuolo che lo avvolge su di una pietra, da Giuseppe d'Arimatea: la testa è sorretta dalla Maddalena, e il braccio sinistro dalla Divina Madre. Maria Cleofa guarda al disopra delle teste di queste ultime, e completa la piramide con Maria Salome, che le sta genuflessa da un lato, fra la Vergine ed un giovane, il quale si abbassa ai piedi del Salvatore per rialzare gli angoli del lenzuolo. San Giovanni e la vedova di Zebedeo, Nicodemo e due altre figure stanno ritte in piedi, a destra e a sinistra.

Con questa disposizione, il Perugino nulla lascia a desiderare. L'armonia, la sobrietà e la misura di tutte le parti, che si rivelano in quest'opera, non trovano riscontro se non nelle opere dei migliori artisti. In questa sua pittura il Perugino assurge a degno emulo di Masaccio e del Ghirlandaio, senza copiarli servilmente, ma anzi infondendo nel suo la-

voro quel sentimento che gli era proprio. La Vergine esprime il suo amore materno e l'angoscia da cui è affranta, senza smorfie nel volto, e la Maddalena il dolore e l'affetto, sia nel volto, come nella mossa; Giuseppe d'Arimatea col volgere altrove il viso, mostra l'intensità del dolore che lo vince, mentre il giovane che è ai piedi del Salvatore mostrasi meno addolorato.

Tutta la mirabile maestria del nostro pittore si palesa in questa gradazione di sentimenti, così bene rispondente a quelli che dovevano muovere le persone ivi figurate. La soavità dell'espressione, la grazia eletta delle forme rendono evidente l'originalità della sua arte, originalità che tempera la rozza grandiosità dei più nobili o il verismo dei più realisti seguaci della Scuola fiorentina, ed apre la via al grande Urbinate.

Come studio del nudo, la figura del Redentore ha assai buone proporzioni, senza quel falso convenzionalismo che si nota così di frequente nelle mani, nei piedi o nelle articolazioni delle figure del Perugino ne' primi o negli ultimi periodi della sua carriera artistica, e senza quella rigidezza, lunghezza o magrezza di membra. Tanto questa figura, quanto l'altre che la circondano preconizzano quella splendida pittura del secolo XVI che è la Pietà di Fra Bartolommeo, a' Pitti, nella cui maggiore spontaneità e nel cui più intenso sentimento si rintraccia una felice impronta derivata dal Perugino. [1]

[1] Questa pittura è nella Galleria Pitti, n. 164. Originariamente stava nel convento di Santa Chiara in Firenze. Sulla pietra che sostiene il corpo del Redentore, leggesi questa scritta: « Petrus Perusinus pinxit. A. D. MCCCCLXXXXV. » Il colore doveva essere indubbiamente piacente, ma la poca cura che si ebbe del dipinto l'ha alquanto alterato. Tanto la testa d'un

L' anno 1495 fu pertanto dei più notevoli nella vita artistica del Perugino. Imbevuto dei principii dell'arte sviluppatisi a poco a poco nel corso di due secoli, da Giotto in poi, applicò con felice effetto le leggi che regolano la composizione, e aggiunse una tranquilla tenerezza alla gravità della Scuola fiorentina; e, mediante l' influenza che esso ebbe su Fra Bartolommeo e su Raffaello, fece rivivere quel misticismo religioso che era morto con Fra Angelico. Peraltro, non era ormai più possibile ad un artista di sperare il ritorno alla semplicità della vecchia arte conventuale, poichè nessun riformatore, quand'anche possedesse l' ingegno o la fede d' un Savonarola, avrebbe potuto restaurare il sentimento religioso, ormai per sempre scomparso ed ormai non più compatibile con i costumi di quella società. L' arte doveva solo limitarsi ad esprimere sentimenti gradevoli e gentili, e la bellezza ideale combinata con la purezza del cuore, che Giotto, l' Orcagna, il Traini e Fra Giovanni Angelico avevano espresso, congiungendovi la profondità della fede religiosa.

Quando le monache di Santa Chiara, per le quali il Perugino aveva condotto a termine la sua Pietà, ebbero il quadro, un dovizioso fiorentino per nome Francesco del Pugliese offrì, per possederlo, tre volte tanto il prezzo da esse pagato, se avessero consentito a scambiarlo con altro dello stesso Perugino. L'offerta fu rifiutata, perchè il Vannucci le assicurò che non avrebbe potuto ripetere altrettanto bella la pittura. [1] Egli forse non ebbe il coraggio di

vecchio inginocchiato in atto di preghiera, a destra di Nicodemo, quanto il volto di Maria Cleofe, sono cambiati di tono.

[1] Vasari, vol. VI, pag. 33: « Dicesi che Francesco del Pugliese volle dare alle dette monache tre volte tanti danari,

ricopiare un dipinto condotto tutto di sua mano, e dovette essere convinto che i suoi discepoli non avrebbero saputo farne una replica simile all' originale. Preferì di trattare nuovi soggetti.

Affreschi in Santa Maria dei Pazzi in Firenze.

Egli condusse pertanto gli affreschi in Santa Maria dei Pazzi, che il Rumohr giudicò così bene armonizzanti nella composizione e nell' espressione, quanto la Pietà di Santa Chiara;[1] il dipinto con Cristo che prega sul Monte degli Olivi pei Gesuati; una Crocefissione per San Girolamo delle Poverine in Firenze; una Madonna con Santi per la cappella del Magistrato, ed una Madonna col Putto per la chiesa di San Pietro Martire, in Perugia.

Tutti questi dipinti presentano gli stessi pregi, conservano la loro bellezza originale, e ci pongono in grado di giudicare compiutamente tutti i progressi conseguiti dal Perugino nella pittura ad olio, progressi che non si possono scorgere negli altri lavori già menzionati di questo stesso periodo della vita artistica del nostro pittore, per essere anneriti.

Cristo sul Monte degli Olivi nell'Acc. di Belle Arti in Firenze.

Il dipinto che rappresenta Cristo sul Monte degli Olivi è ora nell' Accademia di Belle Arti di Firenze.

Il Redentore è sopra un rialto di terreno, inginocchiato e in atto di preghiera, mentre un Angelo spezza il calice. I tre Apostoli stanno stesi a terra

quanti elle avevano pagato a Pietro, e farne far loro una simile a quella di mano propria del medesimo: e che elle non vollono acconsentire perchè Pietro disse che non credeva poter quella paragonare. »

[1] Tali affreschi non possono vedersi se non col permesso dell' arcivescovo di Firenze, permesso che gli Autori di questo libro non ottennero.

Vedi in proposito il Rumohr, *Forschungen*, vol. II, pag. 344; il Vasari (vol. VI, pag. 45), e il *Memoriale* dell'Albertini, pag. 13.

[2] Sala dei Grandi Maestri, n. 53.

addormentati sul davanti, e Giuda, da lungi, conduce i soldati per prender Gesù. Il soggetto fu dal maestro molto meditato; le figure hanno freschezza di tipi, e l'ora in cui si svolge la scena v'aggiunge molta grazia. È il crepuscolo: un forte riflesso illumina ancora le figure del Salvatore e degli Apostoli, che spiccano nell'oscurità sul pallido orizzonte del cielo. Nella incerta luce le forme, finamente condotte, hanno buon rilievo.

La Crocefissione nell'Acc. di Belle Arti in Firenze.

La Crocefissione ha la Vergine e San Gerolamo in piedi ai lati della croce, in un paese, dopo il tramonto. Per accrescere la tristezza della scena, il Perugino espresse una misteriosa profondità nell'atmosfera con bassi toni caldi, riuscendo in tal guisa a nascondere i difetti delle figure eseguite con minor cura e diligenza del solito.[1]

Madonna con Santi nel Vaticano.

La rappresentazione della Madonna con Santi eseguita nel 1496 per la Cappella del Magistrato in Perugia, e che ora si conserva in Vaticano, si svolge, diversamente dalle due ultime pitture, alla chiara luce diurna. Maria sta in trono, dinanzi ad un colonnato, sopra un piedistallo, circondata dai quattro Santi patroni della città. La sua forma è snella, ed ha apparenza estremamente gentile. Le figure dei Santi esprimono un sentimento di letizia e di tenerezza; il colore è vigoroso e dato da mano maestra, con una piacente ricchezza nelle carni che tendono a quella tinta bruno-rossastra così gradevole in Antonello e nel Bellini, e nelle prime opere di Giorgione. I panneggiamenti sono coloriti e disposti con una

[1] Accademia di Belle Arti, Galleria dei Grandi Maestri, n. 56.

Ne fa menzione il Richa (*Chiese fiorentine*, vol. II, pag. 301), che la vide nel suo luogo originario.

perfetta conoscenza delle leggi dei contrasti, e con una grande abilità nella modellatura tecnica.[1]

La Vergine col Putto nella Gall. di Perugia.

La Vergine col Putto per la chiesa di San Pietro Martire fu terminata nel 1498.[2]

Essa sta seduta in un paese; due Angeli le volano ai lati. Il Bambino Gesù in grembo alla Madre, è in atto di benedire sei Confratelli vestiti di bianco, collocati di faccia a lui, che è alquanto paffuto e quadrato.

I lineamenti della Vergine sono un po' volgari, ma nel volto e nella mossa esprime un senso di soave meditazione. Tale senso è reso anche maggiore dal mite chiarore della sera che avvolge i gruppi, non con quella vivezza che si nota nella pittura del Cristo sul Monte degli Olivi, ma con un colore bruno-rossiccio più chiaro e più gentile e liscio a modo di smalto.

Questa pittura è una di quelle che possono addursi ad esempio del modo con cui il Perugino sapeva adattare la sua tecnica per esprimere un concetto, e far più a fidanza sul colore che sulla forma, emulando i pittori Veneziani i quali armonizzano le tinte con gli episodi da loro voluti rappresentare.

Tutte queste pitture su tavola furono condotte

[1] Questa pittura fu divisa e trasportata dai Francesi a Parigi. La cornice e la tavola formante la cuspide, dentrovi una Pietà, rimasero nella Sala del Magistrato in Perugia, e più tardi fecero parte della Galleria pubblica, n. 32. La Madonna restituita dopo la pace del 1815, all' Italia, fu portata a Roma, ed è ora in Vaticano.

Sul piedestallo del trono della Vergine leggesi la scritta: « Hoc Petrus de Chastro plebis pinxit. » (Vedi Vasari, vol. VI, pag. 41).

[2] La tavola depositata nella Galleria di Perugia, reca il n. 35. La Confraternita di San Pietro Martire era prima detta Confraternita di Santa Maria Novella, e più tardi della Consolazione. Sappiamo dagli Ann. Decemvirali pel 1498, che la pittura fu dipinta nel marzo di quell' anno.

Vedi Mariotti, op. cit., pag. 156.

nella maniera (sebbene resa assai più perfetta) che i Peselli ed i Pollajoli avevano inaugurato, e che il Verrocchio, Leonardo ed il Perugino avevano migliorato. Quella maniera non era certo semplice, nè potevasi apprendere a un tratto, ma con un lungo studio costante, quale appunto aveva fatto il Vannucci.

Il Perugino preparava le carni con un caldo tono bruno che rendeva rotondo con strati successivi, lasciando le luci alte per ultimo.[1] Questi strati successivi erano tali che ciascuno d'essi era più leggero per colore, ma più denso per sostanza dell'ultimo; cosicchè l'ultimo strato definitivo formava le luci alte che occupavano nella pittura lo spazio minore. Aveva cura che il secondo strato non cancellasse ogni traccia del primo, ma ne lasciasse invece trasparire la forza attraverso al colore sovrapposto. Questa era, in poche parole, la tecnica di Van Eycks, la quale consisteva nel far emergere le tinte delle carni da una più sottile ad una sostanza più densa, mentre le parti degradavano nell'ombra ricevendo la luce dall'estremo, e la trasparenza dall'interno. Si aveva quindi di necessità una superficie alquanto levigata, con mezzi toni insufficienti, ma a tale inconveniente rimediavasi (come per esempio nella Madonna del Vaticano) col rafforzare le parti più oscure con una mano definitiva che rimaneva più sollevata sulla pittura, del ri-

[1] Il Vasari allude senza dubbio a ciò, quando dice a proposito della screpolatura della superfice nelle pitture del Perugino ai Gesuati: « Queste tre tavole hanno patito assai, e sono per tutto, negli scuri e dove sono l'ombre, crepate; e ciò avviene perchè quando si lavora il primo colore che si pone sopra la mestica (perciocchè tre mani di colori si danno, l'un sopra l'altro) non è ben secco, onde poi col tempo, nello seccarsi tirano per la grossezza loro, e vengono ad aver forza di fare que' crepati. » Vasari, vol VI, pag. 37.

manente. Per tal modo ottenevasi uno smalto chiaro e lucido che lasciava scorgere assai meno i mezzi adottati per conseguire questo risultato, di quello che fossero riusciti i primi innovatori nelle loro pitture. Inoltre una certa sicurezza di mano nella esecuzione bastava a rendere completa l' opera. Tale metodo era assai familiare al Perugino e fu da lui costantemente usato in tutti i quadri che condusse prima dell'ancòna conservata nella Galleria Nazionale di Londra. Quanto ai panneggiamenti, il processo era diverso. Tutte le misture fredde erano trattate prima con sottoposti strati caldi, ricoperti allo stesso modo come per le tinte delle carni, e quindi inverniciate;[1] e viceversa tutti i colori caldi accesi erano smorzati mediante sottoposti toni freddi. Tale metodo fu costantemente seguito perfino nei colori cangianti. Il solo color rosso e rosso-lacca fu qualche volta posto sopra un freddo preparato di poca sostanza con alte superfici di luce ed ombra, e quindi inverniciato; talvolta la vernice precedeva le luci e le ombre, e talvolta le luci erano formate da toni inferiori. In generale tutti i colori, fatta solo eccezione pel rosso-lacca, erano opachi e formati con un impasto solido, ricevendo luce dal di fuori con ombre sovrapposte, e tratteggi occasionali nelle proiezioni. Le ombre più brillanti erano scelte sempre per il primo piano, e le tinte cangianti per le distanze medie.[2]

[1] L'uso del verde-grigio o del bitume nelle vernici pei panneggiamenti, ha reso oscure molte parti delle pitture del Perugino.

[2] « Certamente (così dice il Vasari, vol. VI, pag. 39), i colori furono dalla intelligenza di Pietro conosciuti, e così il fresco come l'olio: onde obbligo gli hanno tutti i periti artefici, che per suo mezzo hanno cognizione de' lumi che per le sue opere si veggono. »

Finchè i Perugini non determinarono di ornare con pitture il Cambio, il Vannucci dimorò quasi sempre in Firenze, limitandosi a tornare di quando in quando in Perugia per qualche ordinazione. In una di queste visite, la Madonna (che ora si conserva al Vaticano) allogatagli fin dal 1483 gli fu di nuovo commessa il 6 marzo del 1496 (nuovo stile).[1] I ritratti dei membri del Consiglio, eseguiti da Santi di Apollonio del 1483, che erano stati da dieci anni confinati in qualche soffitta, dovevano essere sostituiti dal Perugino per ordine del Consiglio del 1496,[2] con una Pietà. Egli doveva consegnare il lavoro in sei mesi dalla data del contratto. Due giorni dopo, accettò un' altra ordinazione dal Priore dei Benedettini di San Pietro, quella di dipingere un'Ascensione che doveva essere condotta a termine in due anni, e non è improbabile che nello stesso tempo stipulasse anche il contratto per la Madonna di San Pietro Martire.

Al suo ritorno in Firenze, dopo compiuto il quadro d' altare del Magistrato,[3] comperò un fondo nella parrocchia di San Piero Maggiore dove ordinariamente dimorava.[4]

È da credere che quivi rimanesse per qualche tempo, perchè, attendendo agli altri suoi lavori, fu consultato in cose dell' arte: nel gennaio 1497, con Benozzo Gozzoli, Cosimo Rosselli e Filippino Lippi,

[1] Il Mariotti pubblica il contratto. (*Lett. Pitt.*, op. cit., nota a pag. 157).

[2] Ivi.

[3] Il 24 novembre 1496 stipulò in Perugia un contratto coi Benedettini di San Pietro per la cornice (dell'Ascensione), sulla quale cornice doveva dipingere alcune figure di Profeti. Il contratto è riferito dal Mezzanotte, op. cit., pagg. 297-8.

[4] Vedi la nota al Vasari, vol. VI, pag. 50. Nel documento il Perugino è detto: « habitator in populo S. Petri Majoris. »

stimò gli affreschi della chiesa di Santa Trinita in Firenze, condotti da Alesso Baldovinetti, e dallo stile e dalla ortografia della sua « opinione » si rileva indubitatamente che egli sapeva di lettere assai meno dei suoi compagni.[1] Nel giugno del 1498 fu presente ad una discussione assai più importante.

Dopo la morte di Lorenzo de' Medici la superstizione popolare aveva tratto da vari avvenimenti auspici di prossime sventure. L'avvenimento più grave fu quello d'un fulmine che distrusse la lanterna di Santa Maria del Fiore, il quale preannunciò, secondo il Macchiavelli, la rovina della Repubblica.[2]

La caduta della lanterna non era un danno grave per sè, perchè fu facilmente riparato, sebbene occorressero vari mesi per cancellarne i segni. Simone Pollajoli incaricato dei lavori della Cattedrale fu indotto, sia per opera dei Consoli dell'Arte della lana, sia per il timore di assumere troppo grave responsabilità, a convocare un' adunanza di architetti, scultori e pittori. Intervennero ed espressero il loro avviso Filippino Lippi, Lorenzo di Credi e il Perugino.[3] Non prendevasi determinazione alcuna di cose pubbliche o private, alla quale non fosse chiamato a partecipare il Perugino, e sopraccaricato dal molto lavoro, non poteva che risentirsene la sua salute.[4] Nondimeno, come assai spesso accade ad uomini che hanno sofferto pri-

[1] Il documento è integralmente riportato in « Alcuni Documenti », opusc. cit. per le Nozze Farinola-Vai, pag. 18.

[2] Macchiavelli, *Istorie fiorentine* (Firenze, 1848, edit. Niccolini), pag. 413.

[3] Gli atti dell' adunanza sono riportati dal Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore* (Firenze, Barbèra, 1857), a pagg. 119-21. Da essi rilevasi che il Vannucci era « Florentiae degens. »

[4] Vasari, vol. VI, pag. 29.

vazioni, il piacere di accumulare ricchezze potè sull'animo del Perugino assai più che la conservazione della fama conseguita nell'arte. Da questo momento egli cominciò ad accettare lavori pittorici in così gran copia, da non poterli per certo condurre a termine senza il concorso di aiuti e stipendiati. Questi anzi vi lavoravano tanto quanto il Maestro, il cui nome copriva la mediocrità dell'opera, con danno peraltro della sua fama.

L'Ascensione nel Museo di Lione.

Ciò si conosce perfino in quella Ascensione per la chiesa di San Pietro, che fu trasportata a Parigi dai Francesi, e non fu quindi più restituita all'Italia.

La parte centrale rappresentante l'Ascensione è nel Museo di Lione, la lunetta in San Germain l'Auxerrois in Parigi; la predella nel Museo di Rouen; tre parti rappresentanti pilastri con Santi nel Vaticano in Roma, e le altre cinque nella sagrestia della chiesa di San Pietro in Perugia. [1]

L'Ascensione è una pittura condotta secondo modelli convenzionali, che potrebbe piacere alle persone non ancora abituate a vedere le più perfette e le più naturali invenzioni dei pittori vissuti dopo il Perugino. [2]

[1] Il contratto è riportato per disteso nell'Appendice alla *Vita del Perugino* del Mezzanotte (op. cit., pagg. 295-7).

Nella *Guida di Perugia* del Costantini (ed. 2ª, 1818, pag. 41) e nella *Vita del Perugino* dell'Orsini (op. cit., pag. 160), è descritta questa pittura quale era alla fine del secolo XVIII, e cioè la parte principale nella chiesa di San Pietro, e la predella ed i Santi dei pilastri nella sagrestia della stessa chiesa.

[2] N. 156, Museo di Lione. Reclamata nel 1815, la donò alla città di Lione il pontefice Pio VII. Trasportata su tela, mostra i segni di due fenditure che tagliavano dall'alto al basso la tavola. Fu restaurata con punteggiature di tono rosso. Le luci delle carni sono pallide e danneggiate da raschiature, come il volto della Vergine ed il torso del Cristo. L'azzurro del cielo è pur raschiato, restaurato e fuori di tono. Il paese fu con così

Il Redentore è coperto dai fianchi in giù, e accenna con ambe le mani il cielo, dando a significare che i due Angeli i quali sostengono la gloria formata di teste di cherubini, lo portano all'empireo, dove apparisce l'Eterno in una gloria circolare parimenti portata da due Serafini, fra le nuvole.[1]

Quattro Angeli, disposti a coppie, allatò al Salvatore, suonano musicali strumenti. La Vergine, che sta nel primo presso del paese, alza il capo per vedere il divin Figliuolo, e i Santi Pietro e Paolo, come gli altri Apostoli la imitano in vari atteggiamenti. Nella predella è figurata, con molti episodi nel fondo, l'Adorazione dei Magi. Il Battesimo è manierato, ma la figura del Salvatore è resa assai bene. La Risurrezione ha il consueto numero di soldati addormentati presso al Sepolcro, sull'orlo del quale vedesi Cristo in piedi con il vessillo in mano.

Gli scorci sono resi poco felicemente, dal che dovrebbe inferirsene che il Perugino fosse inferiore al Signorelli nel riprodurre atteggiamenti difficili.[2]

poca cura ridipinto, che le teste di alcune figure del primo presso sono coperte nei contorni, come si scorgono portate via le vernici sulle forme dell'Angelo. Le figure hanno grandezza naturale.

[1] Vedesi soltanto la parte superiore della figura dell'Eterno. Questa parte della pittura non trovasi più a S. Germain l'Auxerrois, ove era stata danneggiata da ripuliture e quindi dalla polvere. Una fenditura orizzontale divide a mezzo questa figura. Il prisma della gloria è divenuto azzurro per effetto della raschiatura degli altri colori.

[2] Museo di Rouen. N. 288. L'Adorazione; n. 289 il Battesimo; n. 290 la Resurrezione (attribuita a Raffaello).

Nella Adorazione, la Vergine è seduta a destra col Putto sul ginocchio; i Re si presentano di faccia a sinistra, il primo di questi inginocchiato ha le braccia conserte. Fra questo Re genuflesso e la Vergine sta più indietro San Giuseppe. Egli segue il corteo dei Re con cavalli, in distanza, a sinistra e a destra; su di una collina vedesi l'episodio dell'annunzio ai pastori.

Nel Battesimo, Cristo ed il Battista stanno nel centro, fra

Le mezze figure dei Santi nei pilastri, che trovansi in Perugia e in Roma, sono assai belle per gli spazi che esse erano destinate a coprire.[1]

Tanto tutta la composizione, quanto le sue parti furono spesso ripetute dal Perugino. Una replica dell'Ascensione senza la lunetta e la predella fu condotta per la cattedrale del Borgo San Sepolcro, dove trovasi sempre. È in cattivo stato di conservazione[2] e sembra fosse eseguita esclusivamente dagli aiuti del nostro maestro.

La gloria intorno all' Eterno la ripetè nel cielo arcuato dell' Assunzione che si conserva nell' Accademia di Belle Arti in Firenze, e altrettanto fece delle figure degli Angeli che suonano e di quelli che sostengono la gloria del Salvatore, ma senza le pergamene.

Della figura dell' Eterno si ha una replica in tutto simile, nell' affresco delle Sibille e dei Profeti al Cambio in Perugia. La gloria degli Angeli ed alcune figure di Santi furono riprodotte nell' ancòna della SS. Annunziata de' Servi in Firenze, e, con varianti, nell' Assunzione della chiesa parrochiale di Corciano presso Perugia, e nella tavola Caraffa per il duomo di Napoli.[3]

La pittura originale della chiesa di San Pietro

quattro Angeli in adorazione. A ciascuno dei lati del primo presso sono due figure che conversano fra loro.

Nella Resurrezione, come nel secondo, è rifatta una parte del primo presso (dieci figure).

[1] Nella chiesa di San Pietro in Perugia, i Santi Scolastica, Ercolano, Pietro abate, Costanzo e Mauro.

Nella Galleria Vaticana in Roma (n. 14), i Santi Benedetto, Placido e Flavia.

Queste otto tavole, ben conservate, hanno basso tono brunastro, con alte ombre alla superficie.

[2] Fu, al dir del Vasari (vol. VI, pag. 40), dipinta in Firenze e quindi mandata al Borgo San Sepolcro.

[3] Mentovata dal Vasari (vol. VI, pag. 40).

in Perugia fu eseguita da mano franca e sicura, ma senza quella unità d'insieme e quella grazia che hanno le pitture di data contemporanea, rappresentanti Cristo al Monte e la Vergine con Santi che trovasi nel Museo Vaticano. Essa è simile in ciò al dipinto condotto nel 1497 per la chiesa di Santa Maria Nuova in Fano, rappresentante la Vergine in trono col Putto e sei Santi ai lati, nel quale vedesi commista la soavità dei tipi umbri alle belle ed elette proporzioni dei pittori fiorentini.

La Vergine col Putto e Santi in Fano.

Nella graziosa predella, sono figurate alcune storie della Vergine, composte nel migliore stile; mentre la pittura della lunetta rappresentante il Salvatore morto sostenuto sul Sepolcro, è scorretta e rozza nel nudo.[1]

Questo quadro d'altare è anch'esso superiore a

[1] La Vergine in trono sostiene il Putto ritto sopra un ginocchio: a sinistra San Giovanni, un vescovo e San Francesco; a destra, i Santi Pietro, Paolo e Maria Maddalena.

Sul gradino del trono leggonsi le parole: « Durantis Phanen. ad intemerate Virginis laudē tercentūm aureis alq. Dn hujus templi Bonō centū superaditis hanc solerti cura fieri demandavit. Mateo de Martinotiis fidei commissario procuranti MCCCC97..... Petrus Perusinus pinxit. »

Tavola, ad olio, con due fenditure verticali; il colore della superficie è diminuito; gli azzurri e le ombre sono generalmente di superficie alta.

Nella lunetta, il Redentore è sostenuto da Giuseppe d'Arimatea e da Nicodemo. La Vergine sta a sinistra, e San Giovanni Evangelista a destra. Questa lunetta ha una base più grande della tavola centrale, che, comunque, manca ora dei suoi pilastri.

Nella predella, la Natività della Vergine si compone di otto figure: è una pittura di carattere fiorentino. La Presentazione al Tempio è disposta con assai grazia, e ricorda il medesimo soggetto trattato dalla mano giovanile di Raffaello (undici figure). Lo Sposalizio della Vergine ha dieci figure; l'Annunziazione è rappresentata sotto una lunga loggia con una prospettiva che va degradandosi quasi a scomparire. Nell'Assunzione la Vergine dà la cintola a San Tomaso.

Tre copie (deboli) della Natività, dello Sposalizio e dell'Assunzione trovansi nella galleria Oggioni a Brera in Milano.

L'Annunziazione in Fano.

quello rappresentante l'Annunziazione del 1498 (?), che si conserva nella stessa chiesa,[1] sebbene abbia il medesimo pregio di quel dipinto (assai danneggiato) rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, presso a Senigallia.[2]

La Vergine col Putto e Santi presso Senigallia.

Non è a maravigliarsi se in tanta copia di pitture uscite dalla bottega del Perugino, ve nè è alcuna men buona, nè che qualche parte di una stessa pittura sia men buona di altre. Ma molto tempo dovè trascorrere prima che la fama del Perugino diminuisse per cagione dei lavori pittorici affidati ai suoi aiuti, o per la sua abitudine di ripetere composizioni già fatte.

Egli godeva tuttora di grande reputazione nel 1498, quando gli abitanti d'Orvieto, non stanchi dall'attenderlo invano, lo invitarono a recarsi là per dipingere nella Cappella di San Brizio, e quando la Confraternita del Cambio lo invitò (1499) a Perugia

[1] Nella parte superiore vedesi l'Eterno circondato da una gloria composta di teste di cherubini. La figura dell'Angelo è fresca, e tutta la tavola ha un tono debole rosato. Sono da notarsi: una lunga fenditura verticale nel centro, una corona d'argento sulla testa della Vergine, moderna, ed il colore in qualche parte caduto.

Sul leggio che sta dinanzi alla Vergine, leggesi la seguente scritta mutilata:

« S. A. T.... cale... ttiquo Patrui olim pon... enerii hac tabula er..gi in ohc turaa ......: VII MCCC ..... III (1498?) Petrus de C...tro pl... ».

[2] La Vergine col Putto in trono fra i Santi Giovanni Battista, Luigi e Francesco, a sinistra, e Pietro, Paolo e Giacomo Maggiore a destra, sta di faccia ad un arco al di là del quale si scorge un paese. Le figure sono di grandezza naturale.

Sul trono è dipinto un vaso, e, dietro ad esso, uno stemma in forma di scudo. La pittura è moltissimo danneggiata e squamosa per causa di forte vernice. La figura di San Luigi è molto guasta, e altrettanto può dirsi del braccio destro e di parte della gamba sinistra del Battista, come pure la testa del Putto ha sofferto dei danni.

La tavola fu restaurata da un tal Romano nel 1857.

per ornar di pitture la loro sala. Tali richieste fattegli quasi contemporaneamente dovevano lusingare l'amor proprio del nostro pittore; ma fra le due offerte non era dubbio che egli dovesse accettare quella dei suoi concittadini, come quella che gli dava modo di rivedere il suo luogo natio.

Dopo avere scritto ad Orvieto che glielo impedivano altri impegni, accettò la offerta della Confraternita del Cambio. Nell' aprile del 1499 il Signorelli ebbe la commissione di dipingere la Cappella di San Brizio, mentre il Perugino, assai probabilmente, aveva già dato principio ad eseguir l'opera, non meno importante, a lui affidata. [1]

Affreschi nel Cambio in Perugia.

La sala della Confraternita del Cambio o dei cambiavalute in Perugia fu costruita ed inaugurata nel 1453 senza alcuno ornamento di pittura.[2] Ha forma quadra con le pareti divise ad archi in forma elittica di elegante costruzione, assai propria per essere nobilmente decorata di pitture. Sembra che al Perugino non fosse lasciata la scelta dei soggetti, indicatigli dagli Auditori, da Francesco Maturanzio, lettore nello studio di Perugia e segretario dei Decemviri. [3]

[1] Vedi la nomina del Signorelli, dalla quale si desume che il Perugino aveva scritto di non potersi recare ad Orvieto. (Cfr. la *Vita del Signorelli*, e Della Valle, *Storia del Duomo d' Orvieto*, op. cit., pagg. 316, 19).

[2] Marchesi Abate Raffaello, *Il Cambio di Perugia* (Perugia, 1853, in 8°), pag. 111; Mariotti, *Lett.*, op. cit., pagg. 157-8.

[3] Questo può desumersi dal fatto, che le iscrizioni sulle tabelle negli affreschi si trovano in un manoscritto delle opere poetiche del Maturanzio, conservato nella Biblioteca comunale di Perugia. Pare che lo stesso Maturanzio cavasse alcuno di quei soggetti da un manoscritto di Cicerone, che parimente è nella Biblioteca perugina, in cui si vedono miniate le figure rappresentanti la Prudenza, la Giustizia, la Forza e la Temperanza e gli uomini illustri dell' antichità che si resero famosi per queste virtù. Vedi Marchesi, op. cit., pagg. 357-8.

Fu stabilito di figurar nella vòlta i sette Pianeti ed i segni dello Zodiaco. Nella parete di fronte all'ingresso dovevano esser rappresentate la Natività e la Trasfigurazione di Nostro Signore; in quella a sinistra dello spettatore, la Giustizia, la Prudenza, la Temperanza e la Forza, coi ritratti degli eroi. Nella parete a destra, il pittore doveva dipingere l'Eterno, i Profeti e le Sibille, e nel riquadro presso all'ingresso, Catone qual simbolo di saggezza. Quel mezzo spazio che rimaneva libero, fu dato a decorare ad un abile intagliatore in legno, Antonio di Mercatello di Massa, il quale condusse a termine il lavoro appena il Perugino ebbe compiute le pitture. Sui pilastri degli angoli furono eseguiti ornati d'arabeschi, e di finti pilastri.

Data questa condizione di cose, il lavoro di composizione non poteva essere che meno importante di quello d'ornamentazione.

Tranne la Natività e la Trasfigurazione non v'era alcuna storia da dipingere; e per la Natività il Perugino non aveva nuovi concetti da esprimere. Anzi egli non tentò nemmeno d'introdurre alcuno importante cambiamento alla rappresentazione della Natività, da lui figurata nell'ancòna di Villa Albani; non fece quindi che sostituire due pastori agli Angeli fra le figure della Vergine e di San Giuseppe, e aggiungere tre Serafini che cantano in alto. Egli soleva dire che una composizione lodata poteva essere lodata anche in una replica, ed è questa la ragione per cui il soggetto della Natività fu da lui trattato con così poche varianti. Tutte le volte che doveva riprodurlo, riprendeva il suo vecchio cartone e lo applicava di nuovo, o lo faceva applicare dai suoi discepoli, forse di null'altro preoccupato se non

dei nuovi lavori originali che gli venivano richiesti. Poca fatica dovettero perciò costargli le pitture per le chiese di San Francesco di Montefalco e di San Francesco al Monte in Perugia.

Il soggetto della Trasfigurazione avrebbe potuto essere opportuno per mostrare i pregi eccezionalmente eminenti che si veggono nella Pietà della chiesa di Santa Chiara, se la reputazione di cui godeva non gli avesse già tolto la energia di pensare a nuove forme nella distribuzione delle figure.

Il Salvatore sta ritto, in attitudine grave e serena, sulle nuvole, coperto da panneggiamenti che un vento leggiero solleva graziosamente. Mosè ed Elia piegansi in atto d'umile preghiera ai lati della sua gloria. La sproporzione fra queste figure e quelle degli Apostoli maravigliati, che si vedono in basso, non sarebbe certamente tollerabile in un artista contemporaneo del Perugino, mentre lo potrebb'essere in un pittore del secolo XIV. La mossa di San Pietro che si inchina, è poco naturale anche per un artista qual fu il Vannucci; e nonostante i notati difetti, il disegno di questa Trasfigurazione fu dal maestro conservato per servirsene più tardi, con lievi cambiamenti, nella chiesa di Santa Maria Nuova in Perugia.

È peraltro innegabile che le pitture della Natività e della Trasfigurazione (come del resto anche quelle del Cambio) sono mirabili per il colore brillante, per il sentimento e per la freschezza delle figure, non meno che per la eccellente maniera con cui sono trattate.

Per rappresentare il Trionfo della Religione e le Virtù cardinali, il Perugino seguì una disposizione assai semplice. L'Eterno, con due Angeli ai lati, be-

nedice dall'alto, quasi a dominare i gruppi figurati più in basso.

I Profeti, fra i quali primeggia Salomone; le Sibille e specialmente l'Eritrea, occupano il primo presso. I Profeti Isaia, Mosè, Daniele, Davide e Geremia; le Sibille Persica, Cumana, Libia, Tiburtina e Delfica stanno in atto di conversare, recando nelle loro mani una pergamena con scritta. Tutte queste figure sono leggiadre, con mosse bene studiate ed artificiosamente eleganti, secondo la maniera propria del Perugino, ma di buone proporzioni e di forme grandiose.

Le Virtù stanno esse pure sedute sulle nuvole, ciascuna col proprio emblema, e sotto alla figura rappresentante la Prudenza, vedonsi Fabio Massimo, Socrate e Numa; sotto alla Giustizia, Furio Camillo, Pittaco e Traiano; e altresì, sottostanti alla Forza, sono figurati Lucio, Sicinio, Leonida e Coclite; alla Temperanza, Scipione, Pericle e Cincinnato.

La stessa espressione di tranquilla rassegnazione e di gentilezza nelle mosse, si scorge eziandio in tutte quelle figure, senza varietà di razza, di tempo o di carattere. Solo nella figura di Sicinio, è ripetuta la mossa che il Perugino diede in molte sue pitture religiose a quelle di San Giorgio o di San Michele, ed imita, più del consueto, la posa tipica della statua di Donatello.

Sebbene il Perugino non fosse in grado di imitare i tipi del Ghirlandaio così nobili e dignitosi, tanto per l'espressione che per il carattere, nondimeno la reminiscenza delle pitture condotte da Domenico nel Palazzo pubblico di Firenze, gli giovò per cercare d'infondere maggiore energia nelle sue figure, in confronto meno virili. Le figure delle Virtù ricor-

dano anche la maniera di altri pittori della Scuola fiorentina: quella rappresentante la Forza ne imita una del Botticelli.

Nell'esecuzione di questi dipinti egli prodigò tutti i suoi pregi migliori: lo stile è più largo; le forme sono notevolmente stabilite, buone e bene scelte; le proporzioni assai corrette; le mosse naturali per quanto lo consentiva la loro grazia un po' esagerata: bello poi è il partito dei panni. È innegabile che i progressi nell'arte del nostro pittore sono veramente notevoli.[1]

Il disegno di quanto è dipinto nella vòlta è del Maestro, ma l'esecuzione appartiene ai suoi discepoli. In una losanga centrale che occupa un quarto della

[1] La Natività. Il paese e l'architettura sono molto danneggiati dai restauri. A sinistra vedesi l'apparizione dell'Angelo ai pastori.

La Trasfigurazione. La migliore figura in basso è quella rappresentante San Giovanni che fa velo a' suoi occhi contro la luce con la mano sinistra, mentre s'alza appoggiandosi sul braccio destro. Il cielo è ridipinto, e sono in parte coperte le parole: « Bonum est nos hic esse ».

Le Sibille e i Profeti. Le prime (è inutile ripeterlo) non sono di mano dell'Ingegno nè di Raffaello; ed è impossibile parimente credere che sia di mano del Sanzio la figura di Daniele. Magistrale è l'esecuzione di questo affresco, nel quale si possono ancora vedere i segni della pomice. Il cielo fu ridipinto.

La Prudenza e la Giustizia. Il volto della prima Virtù ha perduto il colore; sulla fronte della seconda si vedono le raschiature, e quest'affresco è in generale più oscuro di tutti gli altri della Sala. Tanto in questo, quanto nel dipinto prossimo, le Virtù hanno ai lati due tavolette, sostenute da due puttini nudi, sulle quali si leggono dei motti. Le teste di Fabio, di Socrate e di Numa sono molto danneggiate.

La Forza e la Temperanza. In alcuni punti il cielo è scuro per i restauri, in altre imbrattato dalla vernice. Le teste di Coclite, di Pericle e di Cincinnato sono in cattivo stato di conservazione; la figura di Catone è meschina, alterata e diminuita di colore a cagione del tempo.

La base degli affreschi s'alza dal pavimento per circa sei piedi, e le figure delle Sibille, dei Profeti e degli Eroi sono di grandezza naturale.

vòlta, vedesi, in un quadrato, Apollo sul carro che guida quattro cavalli di vario colore, la cui corsa è tanto veloce che i nastri sono agitati come se fossero mossi da vento impetuoso. Il Nume stesso coi capelli svolazzanti, è costretto a reggersi sopra un piede e puntare l'altro più indietro. Di forme magre e giovanili, pare che per la testa il pittore facesse uno studio sugli antichi classici modelli.

Ai lati della losanga mediana vi sono sei triangoli con entro dei tondi. In uno di essi è figurato Giove su carro tirato da aquile, a cui Ganimede presenta la coppa col nettare. Anche Marte, vestito dell'armatura e coll'elmo in testa, sta sopra un carro in atto di guidare due corsieri scalpitanti, mentre Saturno con la falce in mano, è trascinato adagio adagio da due serpenti. Mollemente seduta in un trono a cui sono attaccati due colombi, si vede Venere per il cielo che aspetta d'esser ferita da Amore, il quale sta fra le nubi in atto di scagliare la freccia. La Luna, nuda fino ai fianchi, siede in un carro con due ninfe, e Mercurio che si regge sopra una gamba posata dentro il carro tirato da galli, tiene in mano il caducèo. I segni dello Zodiaco sono impressi sulle ruote dei carri; le losanghe ed i triangoli hanno ornamenti di fregi con mostri, uccelli ed altri animali, vasi e fiori intrecciati. I tondi sono chiusi in cornici di molto gusto e armonicamente vari, con tutti i colori del prisma.

I disegni per le varie decorazioni della vòlta appartengono, come fu già avvertito, al Perugino, mentre la pittura è lavoro dei discepoli. Tale congettura ha molto fondamento di verità. La vòlta del Cambio, così squisitamente fantastica e così mirabilmente disposta, può dirsi uno dei più perfetti esemplari d'una maniera d'ornamentazione per la quale la Scuola

umbra fu meritamente celebre. Nondimeno si vede che chi pose in opera l'invenzione del maestro fu un pittore di second'ordine, il quale, per quanto diligente e minuzioso fino all'esagerazione, non ebbe peraltro il sentimento di un artista compiuto.

La magrezza notata nell'Apollo, si ha anche nelle figure dei Pianeti, i nudi dei quali rivelano i non per anco maturi ma pur coscenziosi sforzi di un giovane artista di grande speranza. La figura di Giove mostra bensì qualche realismo, e quella della Luna, sebbene sproporzionata e poco naturale, ha ai lati due Ninfe assai bene eseguite e con buona mossa viva. Ma le altre di Marte e di Saturno sono rigide nella loro magrezza. Venere ha quella mossa sforzata che si scorge nelle giovani danzanti, la quale toglie la grazia all'esile corpo; e lo stesso difetto si avverte nel Mercurio, sebbene la mossa faccia meglio risaltare la figura così bene studiata, ed il volto d'un piacente tipo classico. Le vesti aderiscono così strettamente ai corpi da farne risaltare maggiormente le forme magre; i partiti delle pieghe nei panni sono rigidi e ad angoli acuti. L'aridità è il carattere generale della pittura, la quale ha peraltro tal profumo di poesia e di sentimento da farci domandare chi fra i migliori giovani artisti che frequentavano la bottega del Perugino, potè aver condotto questa pittura. Molti di essi, come per esempio lo Spagna, sarebbero stati capaci di disegnare in quella maniera, poichè infine sono sempre i primi lavori d'uno scolare; ma pochi avrebbero potuto congiungere ad un'accurata nitidezza di linee un così gran sentimento, [1] ed il modo

[1] La vòlta misura circa 580 piedi quadrati e fu restaurata tempo fa dal Carattoli.

La testa della figura d'Apollo era macchiata e raschiata.

con cui fu espresso il concetto è degno del giovane Raffaello.[1]

Tra le pitture della vòlta e quelle delle pareti si scorge una notevole differenza per quanto riguarda l'esecuzione tecnica. Mentre in queste mostrasi evidente la mano del Perugino nell'arte di colorire, nella forza dei contrasti fra le luci e le ombre, nel vigore e nell'armonia dei toni; in quelle si ha la superficie rozza per effetto della tempera nelle ombre rosse e più scure date sul fondo verde grigio.

Il Perugino ritrasse se stesso (un busto) nel pilastro che sta in mezzo alla Sala, dentro una finta cornice sostenuta da una corda di perline fissata ad un chiodo. È simile al ritratto degli Uffizi con qualche ruga di più sulla fronte: occhi piccoli scintillanti con malizia sotto le ciglia arcuate; aspetto rubicondo e salubre, e capelli che escono folti di sotto ad un berretto di color rosso sangue.

Sopra quel ritratto vedesi segnato il 1483, che ci conferma come l'edificio fosse terminato in quell'anno, mentre il nome posto sotto al ritratto, e la scritta « Anno salut. M.D. », sul pilastro opposto, c'indicano chi fu l'autore delle decorazioni della Sala e l'anno in cui furono terminate.[2]

I colori delle carni nel Giove, quelli nelle aquile e nelle vesti del giovane che presenta il nettare al Nume, sono anneriti o rifatti. Del resto il dipinto fu ritoccato parzialmente in più parti, massimamente per ristuccare le fenditure, e perciò il colore ha perduto molto della sua originale freschezza.

[1] Vedi ciò che abbiamo detto di queste pitture nella nostra *Vita di Raffaello.*

[2] La scritta sotto il ritratto è la seguente:

PETRUS PERUSINUS EGREGIUS PICTOR.
PERDITA SI FUERAT, PINGENDO HIC RETTULIT ARTEM:
SI NUNQUAM INVENTA EST HACTENUS, IPSE DEDIT.

Allo stesso Maturanzio che fornì al Vannucci i soggetti della ornamentazione pittorica della Sala, si deve senza alcun dubbio l'iscrizione.

Il pagamento a saldo dell'opera fu fatto al Vannucci nel 1507, e tal ritardo non può spiegarsi altrimenti se non ritenendo che egli prendesse degli acconti dagli Auditori del Cambio, secondo il suo bisogno, e che la somma dovutagli a quel tempo fosse una piccola rimanenza del suo credito. La qual quietanza di saldo non è il solo documento che ci sia pervenuto.[1] Essa la dobbiamo ad Alberto de' Mansueti, giurato del Cambio, il quale si vanta d'averla notata nel registro dei conti.[2]

Possiamo finalmente argomentare che la Sala del Cambio fosse compiuta nel 1500, poichè si hanno prove sicure che il Perugino potè condurre a termine in quel medesimo anno, altri importanti lavori.

L'Assunzione nel Monastero di Vallombrosa.

L'Assunzione, che appunto allora compì pei monaci di Vallombrosa, è uno di quei lavori pittorici che prestavansi alle riproduzioni. I Serafini che circondano il Padre Eterno sono simili a quelli del dipinto eseguito per la chiesa di San Pietro Martire, e gli altri ai lati e ai piedi della Vergine furono copiati dai cartoni serviti per l'Ascensione, che conservasi ora a Lione.

Ma il tipo del Padre Eterno rivaleggia con i posteriori di Raffaello; la figura della Vergine che alza gli occhi al cielo per contemplarlo è una delle più belle per forma, per fattezze e per atteggiamento di quelle condotte dal Perugino; e i quattro Santi che si vedono nel primo presso sono invenzioni di figure isolate veramente magnifiche.[3]

[1] MARIOTTI, *Lett.*, op. cit., nota a pag. 158.

[2] Secondo questo documento, la ricevuta fu rilasciata dal Perugino il 15 gennaio del 1507.

Se ne fa menzione dal Marchesi nel *Cambio*, op. cit., nota a pag. 117.

[3] Accademia di Belle Arti in Firenze, Sala dei Grandi Mae-

Non era ancora giunto il tempo in cui il Vannucci sacrificava tutto pur di condurre presto a termine le pitture. Il suo sentimento del bello era ancora inalterato, e andava sempre più crescendo la sua facoltà di esprimerlo; il che per buona ventura avvenne in quel fortunato periodo nel quale Raffaello riceveva da lui i più importanti insegnamenti dell' arte.

È facile immaginare con quale reverenza il discepolo vedesse e studiasse gli eccellenti affreschi del Cambio, e con quale ardore partecipasse a quei dipinti. Gli fu certo di grande insegnamento considerare come il maestro, pur avendo passato i cinquant' anni, andasse ancora progredendo nell' arte sua, per modo da poter eseguire con una facilità anche maggiore del solito ed in una forma più piacente, figure di Santi come quelle nell' ancòna di Vallombrosa.

Raffaello non poteva trovarsi in più propizia occasione nella bottega del Perugino, non solo pel profitto ricavato dalla lunga esperienza di un artista provetto, ma eziandio per la diversità delle sue opere con quelle del Pinturicchio (che in quel tempo dimorava appunto in Perugia), o di Fiorenzo di Lorenzo, di Bartolommeo Caporali e di Giannicola Manni.

Nessuno di questi ebbe certamente in animo di rivaleggiare col Vannucci; essi al contrario si dimostravano desiderosi di aiutarlo e d'imitarne la ma-

stri, n. 55. Porta la scritta: « PETRUS PERUSINUS PINXIT. A. D. MCCCCC ». Tavola a olio con figure di grandezza naturale. Ha una fenditura. È stata pulita e ritoccata più volte; in alcune parti raschiata così fino a scoprire la preparazione. In altre parti si notano screpolature e abrasioni.

Il Vasari (vol. VI, pag. 39) fa menzione di questa pittura.

niera. Inoltre, una schiera animosa di giovani aveva profittato dell' occasione propizia offrendo i propri servigi al maestro, per entrare nella sua bottega. Fu in questo modo che Raffaello richiamò l' attenzione del Pinturicchio, e contrasse amicizia con lo Spagna, con Domenico Alfani e fors' anche col Genga. Le facilità di cui godeva il Perugino con l' aiuto di tali discepoli erano tali, che egli poteva accettare nuove ordinazioni di pitture senza tema di non poterle soddisfare.

Le opere eseguite nei primi anni di quel secolo hanno così spesso l'impronta della mano degli aiuti e degli scolari da non poter dubitare che il Vannucci se ne giovasse largamente, tanto più che gli si presentarono tali circostanze da dover più del solito ricorrere all' opera dei discepoli.

Nel gennaio e nel febbraio del 1501, egli fu eletto de' Priori di Perugia, [1] il che rendeva necessaria la sua presenza nella città e richiedeva il disimpegno giornaliero di molte occupazioni in servigio del Comune, posponendo le altre. [2]

Fra il dicembre del 1501 ed il febbraio dell'anno seguente, avvenne la divisione dei beni fra lui ed i nipoti, Agnolo e Giacomo di Giovanni di Città della Pieve, per la morte dello zio Giovanni, [3] ed anche quelle divise gli dovettero procurare delle brighe. Tuttavia malgrado tante occupazioni, prese a fare lo

[1] Mariotti, *Lett.*, op. cit., pag. 164; Orsini, *Vita*, op. cit., pagina 237.

[2] I Priori erano a ciò obbligati, anche perchè ricevevano un onorario da parte del Comune. (Vedi Marchesi, *Il Cambio*, op. citata, pag. 38).

[3] Della Fargna in Orsini, *Vita*, op. cit., pag. 237. Esistono due documenti che concernono questa divisione di beni, l'uno dell'11 dicembre 1501, l'altro del 24 febbraio 1502.

Sposalizio della Vergine per la cappella della Confraternita di San Giuseppe in San Lorenzo di Perugia. [1]

Il 10 settembre del 1502 stipulò una scritta col priore del convento di San Francesco al Monte per la pittura di Santi ed Angeli intorno ad una statua in rilievo del Redentore, ed una Incoronazione della Vergine. [2]

Parimente il 10 ottobre dello stesso anno, stabilì col fiorentino Baccio d'Agnolo di fornirgli i disegni per gli stalli del Coro di Sant'Agostino, e si fece mallevadore per detto Baccio degl'impegni da lui assunti. [3] Prese inoltre a dipingere pei padri di Sant'Agostino una Natività ed un Battesimo di Nostro Signore. [4]

Sposalizio della Vergine nel Museo di Caen.

Intanto il tempo passava, e il Perugino intrattenevasi nella sua città natale come se le vecchie amicizie ed i ricordi della sua gioventù gli avessero fatto dimenticare Firenze. È anzi singolare vedere come nello Sposalizio riprendesse alcune delle qualità caratteristiche della sua prima maniera. Quel quadro d'altare, destinato a non esser restituito all'Italia dopo la pace di Tolentino, poichè si conserva ora nel Museo di Caen in Normandia, rappresenta, in figure di grandezza naturale, la Vergine e San Giu-

[1] Il 22 febbraio del 1495, la Confraternita di San Giuseppe ricevette dal Comune un sussidio per un quadro da altare (Mariotti, *Lett.*, op. cit., pag. 155); ma da recenti scoperte di documenti fatte negli archivi perugini, sappiamo che la pittura non fu cominciata prima del novembre 1500. (Professore Adamo Rossi, in Marchesi, *Il Cambio*, op. cit., pag. 323).

[2] La scritta fu riportata dal Mariotti (*Lett.*, op. cit., pagina 164).

Il prezzo (120 fiorini) doveva esser pagato a rate.

[3] Mariotti, *Lettere*, op. cit., pag. 168.

[4] Ivi, pagg. 165, 177, 182.

seppe sposati dal gran Sacerdote alla presenza di due gruppi divisi di uomini e di donne, davanti ad un tempio ottagono. [1] La composizione è una variante della Consegna delle Chiavi nella cappella Sistina, e si presta alle medesime gravi censure. È notevole come la disposizione delle figure e del tempio su tre linee, (essendo la prima formata dalle figure del primo presso, la seconda da altre figure poste ad una giusta distanza dalle precedenti, e la terza dal tempio), in modo da lasciare fra l'una e l'altra degli spazi vuoti, sia stata copiata con tanta fedeltà da Raffaello nello stesso soggetto eseguito l'anno 1504. Ma Raffaello rimase pur sempre un pittore umbro per sentimento e per arte finchè non si recò a Firenze, laonde dobbiamo scusarlo se ripetè quella composizione in forma così convenzionale; però le stesse scuse non possono valere pel Perugino, il quale doveva ricordarsi quanto grandiosamente aveva condotto quello stesso soggetto il Ghirlandajo nel coro di Santa Maria Novella in Firenze.

Fatta astrazione da ciò, possiamo nondimeno affermare che lo Sposalizio di Caen è degno del pennello di Pietro. Leggero, brillante e armonico è il colore, che segna una nuova fase nei tentativi del nostro maestro per conseguire l'eccellenza nella tecnica del dipingere ad olio; [2] ma le forme sono meno

[1] Museo di Caen, n° 1.

[2] La sottoposta preparazione si può ancora vedere in quasi tutte le parti del dipinto, e così il disegno sotto il verde grigio delle ombre. I mezzi toni caldi rossastri sono parimente limpidi, e l'insieme è condotto senza preparati eccessivi. Il fondo ha maggior sostanza di colore delle figure, e i panneggiamenti ne hanno più delle carni. Il risultato è meno gradevole che nel Cristo sul Monte o nella Madonna di San Pietro Martire in Perugia.

pieghevoli di quanto si scorge nei suoi primi lavori, ed il colore non è vivo quanto in alcuna delle sue pitture del primo periodo fiorentino. L'insieme mostra d'essere opera sua; il che non può dirsi altrettanto della doppia ancòna fatta pei Frati Minori di San Francesco al Monte.

Da un lato vedesi il Salvatore che incorona la Vergine in una gloria a forma di mandorla, con intorno quattro Angeli che si trastullano con vezzi di perle e con fiori. Gli Apostoli stanno nel primo presso e guardano in alto. È evidente la mano del pittore che lavorò nei dipinti della vòlta del Cambio. La testa della Vergine è modellata a somiglianza di quella d'Apollo o della Luna, con un corpo così snello ed una mossa così decisa, che per quanto sia assai fantasticamente imitata la natura, ha nondimeno, nella sua esuberanza, grande e squisita soavità di sentimento.

Gli Angeli sono assai vivi nelle mosse, e gli Apostoli hanno il volto giovanile con lineamenti minuti e poco naturali, ma sono lunghi di corpo con articolazioni sviluppate. Il disegno non è assolutamente perfetto, tuttavia dall'insieme trasparisce il sentimento d'un giovane artista. In generale il quadro richiama alla mente lo Sposalizio di Raffaello in Milano.

I toni rosati delle carni mancano di rilievo, e sono condotti a guisa di tempera. I panneggiamenti stretti e con partiti scorretti indicano una mano giovanile. Se il Perugino avesse fornito i suoi cartoni per questa Incoronazione della Vergine, assai difficilmente il discepolo avrebbe osato di allontanarsi tanto dal modello; ma non è del Vannucci il piccolo cartone, rappresentante un'Incoronata (che fa parte della

bella Raccolta del Dott. Wellesley in Oxford), dal quale furono tolte ed ingrandite le figure del dipinto di cui ci occupiamo; e il discepolo che eseguì quel cartone può aver ricavato una bella copia da qualche rozzo schizzo del maestro.[1]

Il lato opposto di questa ancòna è pure caratteristico. Sopra al Salvatore in rilievo veggonsi il sole e la luna, mentre un Angelo di profilo regge un vaso sotto le ferite delle mani. La Vergine è figurata a sinistra, con appresso la Maddalena che guarda in alto. San Francesco sta a destra in atto di contemplare il Redentore e con le braccia conserte al petto; San Giovanni Evangelista in piedi con mossa molto incerta. Il fondo rappresenta un paese semplice e tranquillo. L'insieme produce un'impressione simile a quella che si ha esaminando la Crocefissione a Dudley House. È bensì vero che i Santi non sono identici nè hanno uguale disposizione: oltre di che anche l'esecuzione non mostra gli stessi pregi; ma tanto l'una che l'altra pittura sembrano condotte dalla stessa mano di Raffaello,[2] o pare almeno che egli vi lavorasse.

La Resurrezione nella Galleria Vaticana.

Certo è che il Sanzio dovè lavorare in molti dipinti presi a fare dal Perugino. Nella chiesa di San Francesco in Perugia, e precisamente sulla porta d'una cappella presso il coro, conservavasi una pittura rappresentante la Resurrezione del Salvatore.

[1] Questo cartone diminuito di colore ed abraso in alcune parti, non è intiero e non fu ritoccato. È alto quindici pollici e mezzo su undici e mezzo. Il disegno è della stessa mano che eseguì la tavola di San Francesco al Monte; ma il Perugino dovette certamente dare al discepolo un suo schizzo, che questi trasportò sul cartone e poscia ingrandì per il quadro.

[2] Se l'una e l'altra di queste pitture non sono di mano di Raffaello, dovrebbero essere almeno opere dello Spagna.

Quest' opera fu attribuita al Perugino, mentre la tradizione vuole che vi abbia partecipato Raffaello.[1] Nella Galleria Vaticana, dove è conservata al presente,[2] si registra come opera d'entrambi. Nel soldato dormiente a destra si dice essere ritratto Raffaello, in quello che fugge Pietro Perugino, ma non si hanno fondate prove da asserirlo: assai probabilmente il Perugino affidò la composizione a Raffaello, che dipinse questa Resurrezione sul disegno del maestro.

Le forme magre del Salvatore, con vita troppo alta, difettano per imitazione e per rigidità. I panni hanno del meschino; le membra delle due guardie addormentate nel primo presso sono deboli e gli scorci difettosi, quantunque sia corretto il disegno nelle parti staccate di tutte le figure. In questo caratteristico accordo di imperfetta conoscenza delle proporzioni generali e della prospettiva, col disegno semplice ma accurato delle parti e col sentimento che vi trasparisce, rivelasi la mano d'un discepolo ingegnoso non però ancora abbastanza progredito nell' arte, il quale dovrebbe essere Raffaello. I volti e le forme giovanili, la freschezza e sveltezza delle figure, la coscienziosa diligenza nei particolari e la trasparenza dei toni vivaci, ricordano altri lavori che indubbiamente appartengono all'Urbinate. Quelle mani grasse del giovane soldato si rivedono in altre

[1] Orsini, *Vita*, op. cit., pag. 64; Costantini, *Guida*, op. cit., pag. 306.

Il Vasari ne fa menzione come lavoro del Perugino (vol. VI, pag. 42).

[2] Galleria Vaticana, n. 26. La tavola ha tre screpolature verticali, una nel centro, le altre tagliano le due figure del primo presso. Il piede sinistro e la mano destra dell'Angelo posto a destra sono danneggiate anche per ritocchi.

pitture posteriori di Raffaello; e quel tocco che rende assai chiaro l'impasto, manifesta meglio la mano di lui che quella del Perugino.

S. Maria Egiziaca e S. Caterina in Alnwick Castle.

Un esempio alquanto importante del medesimo genere di lavori pittorici, è una piccola e doppia tavola conservata nella Galleria di Alnwick Castle, nella quale sono figurate Santa Maria Egiziaca e Santa Caterina. Tempo fa era nella chiesa di San Fortunato in Perugia, e fece poi parte della Raccolta Camuccini in Roma. Anticamente si attribuiva al Perugino, ma ora con più ragione a Raffaello; perchè sebbene sia indubbiamente di stile peruginesco, ha nondimeno (soprattutto nella figura di Santa Caterina) la bella semplicità e la gentile grandiosità del Sanzio, nel tempo stesso che v'è ritratto il vero con grande dignità e delicatezza di gusto. Propria di Raffaello è quella soavità e purezza delle figure, quella gradevole lucentezza del colore, e quella grazia inesplicabile che egli soleva infondere ne' suoi lavori anche giovanili. [1]

Intanto era giunto il tempo in cui Raffaello dovè lasciare il lavoro del Perugino come discepolo, per assumerlo invece in proprio fidando nelle sue forze. Durante l'assenza del Perugino, Leonardo da Vinci era tornato alla sua Firenze, e l'arte aveva ricevuto nuovo incremento per opera di Michelangelo, già salito in grande estimazione. Quell'artista che il

[1] Il Costantini (*Guida*, op. cit., pag. 134), fece menzione di questo dipinto, che allora era nella chiesa di San Fortunato in Perugia.

Santa Maria Egiziaca posa sulla gamba sinistra: è presa di profilo in atto di pregare a mani giunte; Santa Caterina d'Alessandria ha la ruota ed un libro. L'una e l'altra stanno in piedi sul davanti d'un paese.

Anche il Passavant, come altri scrittori, attribuisce il dipinto a Raffaello.

Vannucci alcuni anni prima aveva visto studiare nel giardino de' Medici o nella cappella Brancacci al Carmine, era tornato da Roma e quasi contemporaneamente gli erano state comesse due statue rappresentanti il David; l'una, in marmo di grandezza maggiore del naturale, per Santa Maria del Fiore, e l'altra in bronzo per un principe francese.

La prima non era ancora finita, quando gli furono date a scolpire le figure dei dodici Apostoli. L'Arte della lana aveva persino fatto costruire una casa perchè il Buonarroti vi abitasse, e pochi artisti erano saliti come lui in tanta fama dai tempi di Giotto in poi. E poichè era riferito da persone di non dubbia intelligenza nell'arte, che Michelangelo andava facendo nella scultura nuovi, anzi prodigiosi progressi, ravvivando e superando il gagliardo realismo di Donatello, imprimendo nell' arte italiana una energia ed una terribilità non mai prima d'allora usate, il Perugino non potè resistere al vivo desiderio di vedere quei capolavori, pei quali nessuna lode pareva sufficiente secondo il giudizio degli intelligenti.[1]

Nè minor desiderio aveva di rivedere Leonardo, la cui operosità ed il cui ingegno erano rivolti a conseguire sempre nuovi progressi nella pittura a olio. Fors' anche la dimora in Perugia gli era divenuta incresciosa per causa del Pinturicchio che, stando in Siena, gli aveva sviato molti dei suoi aiuti. Comunque sia, è certo che il Perugino abbandonò la sua città natale, malgrado le vive insistenze dei Padri Agostiniani perchè conducesse a termine i lavori che gli avevano affidato. Ma prima della sua partenza, egli volle terminare di dipingere (ottobre 1503) nel

[1] Il Vasari ci dà appunto notizia del vivo desiderio che ebbe il Perugino di vedere tali opere d'arte (vol. VI, pag. 46).

palazzo pubblico e sulle cinque porte della città gli stemmi del suo vecchio mecenate Giuliano Della Rovere, allora Giulio II.[1]

I suoi discepoli ed aiuti si erano già dispersi in varie parti; Raffaello a Siena e gli altri in diversi luoghi dell'Umbria.

Il Perugino era appena giunto in Firenze e aveva preso dimora in Borgo Pinti, quando fu convocata un'adunanza (1504) per scegliere un luogo conveniente dove collocare il David di Michelangelo.[2] Il quale aveva tenuta fino allora nascosta la statua con gelosa cura, ma nessuno ignorava che era di dimensioni gigantesche. Quando fu esposta, sorsero calde dispute. Giuliano da San Gallo propose (e in questa proposta s'accordò Leonardo da Vinci), che dovesse collocarsi sotto la Loggia dei Signori: il Perugino, che pure prese parte a quella riunione, fu anch'egli dello stesso parere, ma ben diversa opinione ebbe Michelangelo, e volle che fosse posta accanto alla porta del Palazzo Vecchio, dal lato sinistro. Tali differenze di pareri furono forse causa di segreti risentimenti fra quegli artisti. Quando il gigante marmoreo fu esposto al pubblico, se ne dissero d'ogni colore intorno a quell'opera d'arte, e gl'incaricati di sorvegliare il lavoro di trasporto e di collocamento ebbero a sopportare noie e molestie.

Il Perugino non espresse apertamente alcun giudizio sgradevole sullo stile di Michelangelo, ma scrisse il Vasari che egli presentì come la fama del Buonarroti avrebbe ecclissata la sua, e sfogò il suo mala-

[1] Mariotti, *Lett.*, op. cit., pag. 17C.

[2] L'adunanza ebbe luogo il 25 gennaio del 1504.

Vedi il documento in G:ye, *Carteggio*, vol. II, pag. 455 e seguenti.

nimo prendendosela con tutti gli artisti fiorentini. Molti di essi frequentavano la bottega di Baccio d'Agnolo: il San Gallo, il Cronaca, Filippino, il Granacci e talora anche il Buonarroti vi convenivano,[1] e fu forse in una di queste occasioni che nel calore della disputa, Michelangelo dichiarò al Perugino che la sua maniera era « assurda ed antiquata ». L'oltraggio era troppo grave pel Vannucci, ed egli commise la follia, a quanto si dice, di citare il suo più giovane rivale dinanzi ai Magistrati per diffamazione. Da questo giudizio, nel quale egli naturalmente ebbe la peggio, non ricavò altrò che le beffe come si meritava;[2] ma egli non era uomo da tollerare in pace lo scherno, e risolvè di mostrare ai suoi antagonisti che se non era un seguace della Scuola nella quale primeggiava Michelangelo, nondimeno aveva potere di emulare i pregi più geniali di Leonardo. Ed è appunto da attribuire a questo periodo della sua vita quella pittura rappresentante la Vergine con Santi, che stava nella Certosa di Pavia e si conserva ora nella Galleria Nazionale di Londra.

La Vergine con Santi nella Galleria Nazionale di Londra.

In essa la Vergine sta genuflessa con la testa alta mentre guarda il Bambino Gesù che le è dinanzi. Sembra che essa abbia finito allora d'intercedere grazia dal cielo, e rivolga il tenero sguardo materno per adorar e il suo Divino Figliuolo, posto sopra un bianco guanciale sostenuto da un Angelo.

Le forme del Bambino sono insolitamente belle, la mossa dell'Angelo esprime una tenerezza ed una sollecitudine straordinarie; abbondante di pregi è la composizione di tutto il gruppo. Il volto della Vergine ha un tipo che si avvicina alla perfezione più

[1] Vasari, vol. IX, pag. 224.
[2] Vasari, vol. VI, pag. 46.

di qualsiasi altra pittura del nostro maestro, e mirabili sono la mossa naturale e i capelli vagamente acconciati nella reticella sotto il velo. Noi supponiamo che il Perugino ritraesse nella divina Madre la moglie, di cui così parla il Vasari: « Tolse per moglie una bellissima giovane, e n'ebbe figliuoli; e si dilettò tanto ch' ella portasse leggiadre acconciature e fuori e in casa, che si dice che egli spesse volte l'acconciava di sua mano ».[1] In varie occasioni il Perugino tentò di replicare quel soggetto, ma la Madonna, che è a Pitti ed è appunto una di queste repliche, non uguaglia la bellezza della prima pittura.[2]

L'Arcangelo, con l'elmo d'acciaio brunito e adorno di gemme, con asta e scudo, sta al fianco della Vergine in atteggiamento simile a quello del Licinio nella Sala del Cambio, o a quello di San Michele di Vallombrosa. È rappresentato giovane, risoluto nella posa, nobile nell'aspetto.

Dall'altro lato l'Angelo Raffaello conduce Tobiolo, in veste di paggio; figura concepita in modo molto debole, sebbene il sentimento nasconda il difetto. Un paese è rappresentato nel fondo dell'uno e dell'altro dipinto.

L'attitudine del Perugino nel mettere in pratica la pittura a olio raggiunse il massimo grado in questo lavoro, e non riuscì mai più a superare la eccellenza della invenzione, del sentimento, del disegno che in questo dipinto si ammira. L'opera è anzi così perfetta da farci dubitare, con ragione, che sia dovuta soltanto al suo pennello.

Un disegno della Raccolta d'Oxford nel quale sono rappresentati l'Angelo e Tobiolo, è attribuito

[1] Vasari, vol. VI, pagg. 50, 51.
[2] Galleria Pitti, n° 219.

al Sanzio [1] e tutto il bello che si ammira nel dipinto è creduto di lui. Ma questa non è che una congettura, mentre identica è la tecnica di tutte queste tavole, cioè quella d'un pittore di lunga e provata esperienza nell'uso dei mezzi materiali, e parimente esperto delle difficoltà e degli artifizi del mestiere. L'opera è senza dubbio del Perugino se si considera in confronto ai mezzi incerti di cui dà prova Raffaello nello Sposalizio della Vergine eseguito nel 1504, ora nella Galleria di Brera.

Non meglio che in questa, il Perugino potè in altre opere unire all'esecuzione magistrale una cognizione delle forme e perfetta armonia di tinte, così ben rispondenti alla scena che voleva rappresentare. I colori delle carni sono assai ben fusi, e leggiere vaporosità velano le distanze. La sua maniera raggiunge qui l'eccellenza di cui era capace, della quale sono i primi esempi la Madonna con Santi in Vaticano, il Cristo sul Monte degli Olivi nell'Accademia di Belle Arti in Firenze, e la Vergine nella chiesa di San Pietro Martire. Quella sua maniera particolare ai pittori dell'Italia Centrale, era formata dalla fusione dei principii pittorici derivati dalle opere di Van Eyck e di Antonello da Messina, e resi più gentili dal Bellini e da Giorgione.

Nè Fra Bartolommeo, nè Raffaello produssero mai niente di simile quanto a colore. [2]

[1] Il disegno autentico del Museo Britannico eseguito di mano del Perugino, e nel quale sono figurati l'Angelo e Tobiolo, è una bella invenzione genuina del nostro pittore ombreggiata a bistro, con luci gentilmente toccate di bianco.

[2] Nella sola parte del quadro d'altare rimasta in Pavia si vede il Padre Eterno seduto coi piedi sulle nubi, che è circondato da Cherubini. Questa figura non è meno bella delle altre. Non sappiamo dove si trovi la parte in cui era rappresentata

La Sacra famiglia nel Museo di Nancy.

Possiamo assegnare a questo stesso periodo della vita del Perugino la Sacra Famiglia del Museo di Nancy, nella quale sono congiunte la grazia e la semplicità raffaellesca con la composizione secondo le regole manifestamente derivate da Leonardo da Vinci. [1]

La Vergine genuflessa sta di faccia allo spettatore. Tiene il braccio destro sulla spalla di San Giovanni Battista fanciullo figurato in atto di adorare, a mani giunte, il Salvatore posto sopra un guanciale. La Vergine forma coi due graziosi bambini un gruppo piramidale, alquanto alterato dai due Angeli genuflessi che le stanno ai lati. Sono gradevoli il viso, la tenera espressione e le linee ondeggianti nella mossa della giovine Madre. Soltanto Leonardo avrebbe potuto concepire un'opera di più elegante esecuzione, senza peraltro quell'atteggiamento un po' rattrappito della mano sinistra della Vergine. La figura del Salvatore ricorda a un tempo Fra Bartolommeo e Raffaello.

Dietro alle snelle figure degli Angeli, serve di

l'Annunziazione. I tre frammenti dell'ancòna che si conservano nella Galleria Nazionale di Londra registrati col solo numero 288, sono a mezzo tondo in alto, ma fu rifatta una porzione dell'arco di ciascun frammento. Anche un' altra parte è stata aggiunta alla base della tavola centrale. I tre Angeli che stanno sopra alla Vergine furono originariamente dipinti sul cielo azzurro, e si scorge ora quel colore sotto il sovrapposto mezzo corpo di tinta. Sulla tavola nella quale è figurato l'Arcangelo Michele leggesi la scritta: « PETRUS PERUSINUS PINXIT ». Tutto considerato, può dirsi che la pittura sia di un' ammirabile conservazione. Le tre parti ora nella Galleria Nazionale di Londra furono comperate dal duca Melzi di Milano.

[1] Cogliamo quest'occasione per avvertire che la pittura attribuita a Duccio nel Museo di Nancy, e della quale abbiamo già tenuto parola, porta una scritta così concepita: « DUCCIO ME FACIEBAT ANNO S. CIↃ . CCLXXXIII ». È un frammento di Taddeo Bartoli, in cui è figurata la Vergine col Putto .

fondo un bel paese con alberi poco frondosi. Le tinte chiare e scure delle colline fan fede coi loro contrasti della molta arte di cui era fornito il pittore. Un tocco chiaro sull' erbe e sul terreno dove riposa il Putto, ricorda il periodo fiorentino di Raffaello. I toni forti che fanno staccare il gruppo dal fondo dando a questo, con bella prospettiva aerea, l'apparenza di molta lontananza, compiono l'effetto della pittura, nella quale è chiaramente palese l'influenza dell'arte fiorentina sul Perugino. E se questo illustre e glorioso maestro non raggiunse l' eccellenza di Leonardo, di Fra Bartolommeo o di Raffaello, nell' arte di distribuire le figure, tuttavia seppe ben profittare dei progressi fatti dei suoi contemporanei in modo da avvicinarsi a quella eccellenza. [1]

L'adorazione dei Magi in Città della Pieve.

Poco più d' un anno era trascorso dopo il suo ritorno in Firenze, allorchè il Perugino fu richiamato nella sua città per altre ordinazioni. Vi andò nel febbraio del 1505. I Disciplinati di Città della Pieve gli domandarono per qual prezzo avrebbe dipinto un'Adorazione dei Magi. Il Perugino scrisse una lettera, non modello d' ortografia, nella quale diceva che il prezzo sarebbe stato di 200 fiorini, ma che era disposto a

[1] Questa pittura del Museo di Nancy (n. 28), pare sia una di quelle trasportate in Francia prima delle guerre della grande rivoluzione. Al tempo di Luigi XVI fece parte della Raccolta del signor de Brissac, e quando egli emigrò gli fu sequestrata (vedi De Ris, *Les Musées des provinces*, 8°, Parigi, 1859, vol. I, pag. 315). Ha molto sofferto e fu restaurata. Nondimeno non è del tutto svelata: alcune parti mostrano ancora assai bene l'originale bellezza. Il cielo azzurro è rifatto, macchiato è il volto della Vergine, e nuova può dirsi la metà della testa dell'Angelo a destra.

Si può discernere ancora il metodo di dipingere usato dal maestro. Il gesso bianco si scorge sotto le tinte del fondo; quelle delle carni furon date grosse, ed anche più quelle dei panneggiamenti. Dietro ai piedi del piccolo San Giovan Battista, rimangono questi frammenti del nome: « P..... P......... ».

riceverne la metà per amore al suo luogo natìo. Ne seguì un vivo scambio di lettere, poichè i Disciplinati ritenevano poter Pietro esser indotto da quell' amor patrio a prestare l' opera sua per un prezzo anche minore; ma il Vannucci fu irremovibile. Tuttavia il 1° di marzo stipulò il contratto, obbligandosi a dipingere quel soggetto per il prezzo ridotto di 75 fiorini. [1]

L'Adorazione dei Magi fu condotta, nell' Oratorio dei Disciplinati, sopra uno spazio largo piedi ventuno ed alto trenta con figure di grandezza naturale, in un tempo incredibilmente breve. A piè della Vergine si legge la data: A. D. MDIIII, e dovrebbesi pertanto ritenere che l' affresco fosse terminato prima del 25 marzo, alla fine cioè dell' anno 1504 secondo l' antico calendario.

Sebbene disposto a lavorare per poco, nondimeno il Perugino aveva fatto bene i suoi calcoli, imperocchè essendo sicuro che i suoi conterranei non avrebbero fatto le critiche del pubblico fiorentino, affidò gran parte del lavoro ai suoi discepoli. Nella composizione, simile per forma a quelle che evidentemente erano preferite dai pittori Umbri, si vede la Vergine

[1] Le due lettere relative a questa commissione furono ritrovate in una maniera assai strana. L' anno 1835, Giuseppe Bollesi di Città della Pieve nel far rimuovere della terra che manteneva umide le pareti della Confraternita dei Disciplinati, trovò alcuni vasi dipinti ed un tubo di latta lungo circa quattro pollici, nel quale erano chiuse le due lettere suaccennate. Esse furono evidentemente nascoste per qualche ragione, e rimasero così intatte per oltre tre secoli. (Vedi Mezzanotte, *Il Cambio*, op. cit., pag. 482-83).

I pagamenti parziali dovevano farsi a ragione di 25 fiorini all' anno, ma i Disciplinati non soddisfecero all' obbligo loro, e per liberarsi dal debito, nel 1507 dovetterò vendere una casa che possedevano. (Vedi il documento, in data del 29 marzo 1507, nell' Orsini, *Vita*, op. cit., pag. 218).

col Putto ed un Re inginocchiato in mezzo. San Giuseppe ed il più giovane dei Re stanno in piedi ai lati del gruppo principale, mentre a destra ed a sinistra sono molte figure. Nel fondo poi rappresentò simmetricamente alcuni episodi.

È questa un' opera che a prima vista fa assai bella impressione, ma osservandola attentamente vi si scorge molta rozzezza, che si può perdonare considerato il breve tempo nel quale fu condotta. [1]

Il Martirio di S. Sebastiano in Panicale.

Con altrettanta fretta e senza dubbio per un prezzo similmente piccolo, il Perugino ornò le pareti della chiesa di San Sebastiano a Panicale, rappresentandovi il Martirio di quel Santo. È assai probabile che egli affidasse la maggior parte dell'esecuzione di questa pittura a qualche suo aiuto. Le tinte delle carni leggermente giallastre, rilevate solo da ombre pallide, con tratti di pennello minuti e con deboli armonie di colori, farebbero supporre che fosse lo Spagna.

La snella figura del Santo sta sopra un piedestallo in mezzo ad un cortile architettonico con molti ornamenti policromi. Quattro figure d'arcieri, magre ed alquanto artificiose, sono disposte intorno al Santo in vari atteggiamenti. Gli spettatori del Martirio si vedono sei per parte a mezza distanza, ma il tempo ne ha quasi cancellate le figure.

In uno spazio triangolare sopra la storia del

[1] Tutto il fregio dell' affresco (un' ornamentazione in monocromo su fondo giallo) fu scoperto recentemente sotto l' intonaco che lo copriva.

L' affresco è danneggiato dall' umidità come, per esempio, nelle vesti della prima figura che sta sul davanti a destra, in quelle della Vergine, del giovane con la spada e dell' altro che porta la corona, a sinistra. La figura virile a destra con in mano la corona, è macchiata.

Martirio, appare l'Eterno nella solita mossa di benedire. È in mezzo ad una gloria circolare di Cherubini con ai lati due Angeli volanti [1]

La maniera con cui è condotto l' affresco rivela la mano dello Spagna; e ciò è tanto più verosimile in quanto anche l' altro assai danneggiato rappresentante l'Assunta, dipinto in una parete della chiesa di Sant'Agostino in Panicale, ci mostra assai chiaramente l' arte di quel discepolo del Perugino. [2]

Il quale sembra che dimorasse volentieri in Panicale, e nel Martirio di San Sebastiano sono figurate nel fondo le colline varie di forme e d' altezza, che circondano il Trasimeno. Vero è che il Perugino aveva disegnato quel paese nel suo libro di schizzi, e lo rappresentò in una tavola di questo tempo, dentrovi la Flagellazione, che per molti anni fece parte della galleria di Lord Northwick. Tale opera è condotta con tutto il sentimento umbro. [3]

[1] In una losanga del piedestallo su cui posa il Santo, leggesi la seguente scritta: « P..... DE CASTRO... », e nei fregi dei quattro pilastri quadrati è la data: « A. D. MDV ».

Una copia dell' affresco fu pubblicata per cura della Società d'Arundel.

[2] Quell'affresco fu attribuito al Perugino dall'Orsini.

La Vergine sta in mezzo ad una gloria di Cherubini in forma di mandorla. Quattro Angeli a' suoi lati suonano strumenti musicali; due altri le tengono sospesa sul capo la corona.

Inferiormente si scorgono le traccie di due Santi, uno de' quali vestito da Vescovo. Le figure sono magre e condotte nella maniera di Todi e Trevi, cioè una mescolanza umbra secondo lo stile del Pinturicchio e del Perugino con toni di colore giallo-pallidi usati dallo Spagna. L' affresco è lavoro condotto senza la guida e la direzione del maestro: la composizione non fu preparata per lo Spagna, ma assai probabilmente da lui concepita e dipinta. Non durerà a lungo essendo già grandemente cancellata, specialmente l'Angelo a sinistra che tien sospesa la corona, e la parte inferiore. I meglio conservati sono gli Angeli che suonano.

[3] La pittura (n. 588 della Raccolta Northwick) fu attribuita nel catalogo a Raffaello, ma appartiene invece al Perugino o a

Lasciati i suoi aiuti e discepoli per compiere i grandi affreschi a Città della Pieve e a Panicale, il Perugino ritornò in Firenze. Nel giugno del 1505 scrisse alla duchessa di Mantova, Elisabetta Gonzaga, per dirle d'aver ricevuto gli 80 ducati come prezzo dello schizzo a tempera (fatto di pratica, ma veramente bello) rappresentante il Combattimento fra Amore e la Castità, che ora si conserva nel Louvre. [1]

La lotta d'Amore con la Castità nel Louvre.

Con la vanagloria d'un artista ormai famoso, assicurò la Duchessa d'aver posta molta cura nel soddisfare ai suoi desiderî e fare onore a sè: « ho usate » egli scrisse « quelle diligenze ho creduto bastino a soddisfacimento di V. Excelsa Sigria, e del mio onore, il quale sempre ho preposto a ogni utilità », aggiungendo che si era servito della tempera perchè di essa si valeva Messer Andrea Mantegna, e che era pronto ad eseguire per lei altri lavori consimili, ecc. [2]

Quindici giorni dopo assisteva ad una riunione (nella quale intervenne, fra gli altri, anche Lorenzo

qualche altro suo aiuto, o almeno fu eseguita nella bottega del maestro. Le tre figure sono tutte nude.

Il Redentore sta sopra un basso piedestallo, e i flagellatori che gli sono ai lati agitano in aria gli staffili. La scena ha luogo nel cortile d'un palazzo, dagli archi del quale si scorge Castiglion del Lago.

Le figure sono snelle ma di giuste proporzioni: quella del Salvatore legato alla colonna è molto bella nella sua posa, e le altre due dei flagellatori hanno mosse alquanto accademiche e convenzionali, sebbene sieno disegnate d'uno stesso stile e con un'artificiosa berretta in capo simile a quelle nell'affresco di Panicale.

Il pilastro, il petto del Cristo ed il piede del flagellatore a destra furono ridipinti. Anche il paese ha dei ritocchi.

[1] N° 445 del Catalogo.

[2] La lettera si legge nel *Carteggio*, pubblicato dal Gaye, vol. II, pag. 68, e nell'*Archivio storico*, op. cit., vol. II, pag. 324.

di Credi) in Santa Maria del Fiore, per dar giudizio del concorso di due teste in mosaico eseguite dai miniatori Monte e Gherardo, le quali dovevano servire a decorare la cappella di San Zanobi.[1]

Dipinti pei Frati della SS. Annunziata.

Fra i contemporanei ed amici del Perugino era Filippino Lippi morto in quei giorni. I Frati Serviti della SS. Annunziata gli avevano allogato a dipingere una doppia ancòna, già prima commessa (nel 1503) al Perugino, e dal Lippi cortesemente ceduta a Leonardo da Vinci. Ma poichè Leonardo non aveva soddisfatto all'incarico ricevuto, durante una delle sue frequenti assenze i Serviti eransi rivolti di nuovo a Filippino. Morto costui nell'aprile del 1504,[2] il lavoro rimase imperfetto, essendo compiuta tutta la parte superiore dell'ancòna (rappresentante la Deposizione), mentre la parte inferiore era appena abbozzata.

Nell'estate del 1505, il Perugino fu invitato a darle compimento aggiungendovi l'Assunta che doveva rendere doppia l'ancòna. Egli adempì la prima parte della commissione con encomiabile puntualità e diligenza, e lavorandovi di propria mano.

Il gruppo della Vergine che sviene fra le braccia delle tre Marie può considerarsi come una delle sue più belle invenzioni. Esso ricorda un simile episodio della Crocefissione che Masaccio dipinse in San Clemente a Roma, imitato pure e migliorato da Raffaello nel gradino della Madonna di Sant'Antonio in Perugia,[3] il cui frammento col detto

[1] Vedi le annotazioni al Vasari, *Vita di Bastiano da San Gallo,* vol. XI, pag. 200.

[2] Questa è la vera data della morte di Filippino, come è ora provato dal libro dei defunti di quell'anno.
Vedi la Tavola Alfabetica nel Vasari.

[3] La pittura è ora nel Palazzo Reale di Napoli.

gruppo si conserva nella Raccolta di sir William Miles a Leigh Court.

La tecnica è buona, e il Vannucci seppe contemperare in questo dipinto la sua maniera con quella di Filippino, unendo la grazia della Scuola umbra con la ammirabile grandiosità della Scuola fiorentina, ed eseguendo le sue figure con colorito forte e con larghezza di tocco.[1]

L' Assunta nella Cappella Rabatta ai Servi.

Nella pittura dell' Assunzione, ora nella cappella dei Rabatta ai Servi, il Vannucci si comportò diversamente, laonde non può credersi che fosse eseguita nello stesso tempo di quella già ricordata. Per quanto si riferisce alla disposizione delle figure egli tornò ai vecchi modelli usati nell' Ascensione di Lione, ripetendo le sei figure d' Angeli che vi sono rappresentate. Il Giannicola eseguì probabilmente il resto della pittura.[2] Ma il Vasari ci dice che il Perugino fu appunto criticato da tutti gli artisti suoi contemporanei, specialmente per aver riprodotto troppo da altre sue pitture;[3] e per quanto

[1] Il Vasari c' informa che tanto Andrea del Sarto quanto il Franciabigio copiarono questa Deposizione dalla Croce (vol. VIII, pag. 253). Anche l'Albertini ne fa menzione nel suo *Memoriale*, op. cit., pag. 13, ed il Richa (op. cit., vol. VIII, pag. 32) dice che fu dipinta a spese di Jacopo Federighi, cavaliere di Malta.

[2] Se v' ha opera del Perugino nella quale possa rintracciarsi la mano di Giannicola Manni, è certamente questa. Vedi ciò che fu detto a proposito della consuetudine che ebbe il Perugino di replicare pitture o parte di esse già eseguite.

Il disegno è condotto di pratica e senza vivacità; i toni difettano di fusione, e scarsi sono i contrasti delle luci e delle ombre.

[3] Dobbiamo aggiungere che in uno degli altari dei Servi in Firenze v'è una pittura, eseguita dagli aiuti del Perugino, rappresentante la Vergine col Putto in trono fra quattro Santi. La superficie è molto danneggiata dai restauri. Il tono rozzo è

Pietro dichiarasse d'aver copiato soltanto ciò che aveva conseguito la lode del pubblico, pure è certo che di tale accusa non si potè mai scagionare.

Frattanto la bottega che durante la gioventù di Pietro era frequentata da molti discepoli, diveniva deserta. Bastiano da San Gallo che da breve tempo lavorava con lui, lo aveva abbandonato per seguire Michelangelo, [1] ed assai probabilmente anche altri discepoli ne seguiron l'esempio. Fu allora che il Perugino cominciò a pensare seriamente se fosse del suo interesse abbandonare Firenze; ed infatti, nel 1506, il suo nome si legge nei registri della Maestranza degli artisti in Perugia, [2] non più in quelli di Firenze. [3]

Giunto appena in Perugia, si affrettò a domandare il pagamento dei suoi crediti: chiese ai Disciplinati di Città della Pieve i venticinque fiorini a saldo che infatti gli furono pagati il 29 marzo del 1507 cedendogli una casa. [4] Dal Comune di Panicale ebbe undici fiorini in pagamento di quattordici piccoli gonfaloni con figure, [5] i quali dovevano servire per le feste del Corpus Domini; e dalla Confraternita del Cambio ottenne i 350 ducati di cui era creditore per le pitture della Sala d'Udienze. [6]

Sistemati così i suoi interessi, attese a nuove

diminuito di colore pel tempo. Il carattere della pittura è la tenerezza. Il basamento e la lunetta non hanno pitture.

Il Richa (*Chiese*, op. cit., vol. VIII, pag. 41) attribuisce questa pittura al Perugino.

[1] Vasari, vol. XI, pag. 240.

[2] Mariotti, *Lett. Pitt.*, op. cit., pag. 85, e nota a pag. 121.

[3] Vedi il comm. al Vasari nel vol. VI, pag. 70.

[4] L'Orsini riferisce il documento nella *Vita* ecc., op. citata pag. 218.

[5] Mariotti, op. cit., pagg. 172 e seguente.

[6] Vedi addietro.

pitture, procurando di dimenticare le amarezze sofferte in Firenze; nè gli sarebbe stato difficile dimostrare che non erano scemati in lui l'ingegno e il sapere lavorando di propria mano, senza valersi così largamente, come era ormai suo costume, dell'opera degli aiuti.

La Madonna con Santi nel Palazzo Penna in Perugia.

Intanto egli consegnò ai mandatari d'un falegname di Perugia la Madonna fra i Santi Gerolamo e Francesco, che ora si conserva nel palazzo Penna,[1] e per quell'umile artigiano eseguì un capolavoro, in cui alle buone proporzioni s'accordano mosse naturali, ai contorni graziosi il colore caldo vivace, e alla soavità umbra corrisponde facilità di pennello.

Il Perugino espresse nella figura del Putto quella grazia che diciamo raffaellesca, nè può trovarsi un gruppo più commovente di quello composto della giovane Madre e del suo Divin Figliuolo, in atto di voler alzarsi sulle braccia materne per guardare San Gerolamo.

Il nostro pittore si valse assai scarsamente dell'opera dei suoi aiuti dipingendo gli affreschi che adornano la mezza cupola nella Annunziata o Nun-

[1] Questa pittura è così bella che generalmente si crede opera di un periodo anteriore, ma documenti dati alla luce dal prof. Adamo Rossi di Perugia smentiscono tale congettura. Negli Annali Decemvirali dell'anno 1507 si ha infatti che l'8 giugno di quell'anno, gli esecutori di Giovanni, falegname in Perugia, ordinarono al Vannucci, allora dimorante in quella città, di dipingere una Vergine ritta in piedi col Putto, simile a quella di Loreto, con San Gerolamo vestito da cardinale e con San Francesco, pel prezzo di 47 fiorini. Queste indicazioni corrispondono al quadro d'altare nel palazzo Penna, in cui è figurata la Vergine ritta in piedi sopra una base, con fondo di paese e con due Angeli che le tengono sospesa sul capo la corona. Le figure sono di grandezza naturale. La pittura è in buono stato di conservazione.

ziatella di Foligno, dove rappresentò il Battesimo del Redentore. Sebbene non alterasse la composizione già più volte eseguita in alcune predelle, pure questo lavoro è assai bello. Ha figure di grandezza naturale con volti graziosi e snelle proporzioni di membra. [1]

È possibile indicare molti quadri od affreschi senza data come eseguiti in questo od in posteriori periodi della vita del Perugino; ma è più savio partito, a nostro giudizio, non farne per ora menzione e proseguire a narrare i fatti degli ultimi suoi anni. [2]

[1] L'affresco sofferse indegne alterazioni. La lunetta, nella quale è figurato, in mezzo a due Angeli, l'Eterno che benedice tenendo nella sinistra il globo terrestre, venne divisa in quadrati da qualche copiatore. Uno stesso cartone fu dal pittore adoperato per ambedue gli Angeli, l'uno essendo esattamente il rovescio dell'altro, e lo stesso è da dire dei due Angeli che volano sopra al Salvatore. Nelle figure di Cristo, di San Giovanni e dei quattro Angeli che compongono la storia del Battesimo, furono tratteggiati i contorni col carbone. Il tempo ha anch'esso contribuito a danneggiare la pittura, facendo cadere le dorature delle vesti ed oscurando i panneggiamenti azzurri. L'umidità poi recò gravi danni a tutta la parte inferiore dell'affresco, e guastate sono le gambe nella figura del Redentore, la quale fu anche verniciata.

La lunetta è divisa dalla storia del Battesimo per mezzo d'un fregio su cui si legge la scritta: « DEO ET BEATO JOANNI BATTISTAE SACRUM PIETATE JOANNIS BAPTISTAE... ».

Vi sono tracce d'una data, ma i numeri non possono decifrarsi.

[2] Il Vasari (vol. VI, pag. 48) ricorda una pittura a Mentone, che l'Orsini ci descrive come rappresentante la Vergine col Putto fra i Santi Giovanni Battista e Gregorio, Giovanni Evangelista e Francesco, con una predella divisa in tre compartimenti dentrovi la Nascita della Vergine, lo Sposalizio e l'Assunzione.

Sul gradino del trono leggevasi la data: « A. D. M. DVII ».

Questa pittura è ora perduta. La predella passò nel 1787 in proprietà del marchese Odoardi d'Ascoli. (Vedi Orsini, *Vita*, op. cit., pag. 208).

Lo stesso Vasari rammenta pure (vol. VI, pag. 48) una pittura alla Fratta, che l'Orsini (*Vita*, cit. pag. 208) ci descrisse.

Quasi per confortare il nostro pittore della stima perduta in Firenze, Giulio II lo chiamò a Roma verso il 1507-8. Il Bazzi ed il Peruzzi vi stavano lavorando in quel tempo; e mentre il Peruzzi adornava le pitture della Sala in Vaticano, ora detta dell' Eliodoro, ed il Bazzi dell' altra che porta il nome della Segnatura, il Perugino ebbe incarico di decorare quella dell' Incendio di Borgo.

Pitture nella Sala dell' Incendio di Borgo in Vaticano.

Dipingendo in Vaticano s' incontrò coi suoi vecchi amici ed emuli, il Signorelli ed il Pinturicchio, e cenò con essi in casa di Bramante. Ivi conobbe Giambattista Caporali, il giovane Sansovino col quale alloggiò nel palazzo San Clemente, noto come residenza di Domenico della Rovere. [1]

Rappresenta la Vergine Incoronata, ma non è opera del Perugino, bensì del Pinturicchio. Ne parleremo nella Vita di questo Pittore.

[1] Molte notizie, sia del Vasari che d'altri autori, provano che il Perugino trovavasi in Roma nel 1507-8. Il Temenza nella sua *Vita del Sansovino* dice che questi si recò a Roma con Giuliano da San Gallo sotto il pontificato di Giulio II, e stette nel palazzo San Clemente, dove pure abitò il Perugino che lavorava nelle Camere. In esso il Sansovino conobbe Luca Signorelli, Bramantino di Milano, il Pinturicchio, Cesare Cesariano ed altri. (Temenza, *Vita di Jacopo Sansovino*, in 4°., senza indicazione della stamperia, pag. 6).

Lo stesso riferì il Vasari nel vol. XIII, pag. 73; ma altrove (vol. VIII, pagg. 40-41, e vol. XI, pag. 146) scrisse che il Bazzi si recò in Roma quando Giulio II aveva dato al Perugino la commissione di ornare le Camere di pitture, e aggiunge che alla venuta di Raffaello quel Papa licenziò tanto il Bazzi che il Perugino.

Anche Giov. Battista Caporali discepolo del Perugino (nato verso il 1476) narra in una nota all' opera di Vitruvio, ristampata su quella di Cesare Cesariano: « Finalmente Julio, sommo pontefice per singulare amore quasi contro la voglia di esso Bramante... lo fece ricco... e con questo, insieme con Petro Perugino, Luca di Cortona et Pinturicchio ne siamo ritrovati in casa sua da esso invitati ad una cena ».

Questo passo è riferito per disteso nel Vermiglioli (*Vita del Pinturicchio*, op. cit., pag. 5).

Il Vasari aggiunse inoltre (vol. VI, pag. 41) che il Peru-

Mentre il Perugino lavorava in Vaticano con quella grave tranquillità di un artista maturo d'anni e d'esperienza, Raffaello veniva inaspettatamente ammesso alla presenza di Giulio II.

Il Vannucci aveva già dovuto abbandonare il campo in Firenze ai pittori di belle speranze del XVI secolo, ed ora in Roma gli toccava dalla fortuna d'essere supplantato da un ingegno più giovane, dal Sanzio, da un suo discepolo. È facile immaginare le ansie e il dolore del povero vecchio nel vedersi mancare anche questa volta il terreno sotto i piedi. Raffaello fu messo alla direzione dell'opera ed incaricato di rinnovare le decorazioni delle Sale.

Tale risultato era inevitabile con un mecenate come Giulio II, e veramente fu anche un benefizio per lo svolgimento dell'arte.

Molto si è discorso a proposito del riguardo usato da Raffaello per salvare gli affreschi del Perugino nella Camera dell'Incendio di Borgo. È probabile che il giovane artista fosse lieto di poter dare questa prova d'affetto al suo vecchio maestro, ma non dobbiamo dimenticare che fece lo stesso per le pitture del Bazzi e del Peruzzi. Bisogna peraltro convenire che gli affreschi del Perugino nella vòlta di quella Sala (nei quali è variamente rappresentato l'Eterno in gloria dentro quattro tondi), nulla aggiungono alla fama di Pietro. Infatti, le parti principali furono condotte con qualche trascuratezza, e le circostanti ornamentazioni a smorti colori, intramezzati da teste muliebri e di imperatori romani

gino dipinse nelle Camere gli stessi soggetti che ora vi si vedono.

parimente dentro tondi, sono meno leggere e fini di quelle eseguite nel Cambio. [1]

Col Signorelli e col Pinturicchio, il Perugino lasciò Roma per tornarsene in patria. Forse si fermò in Assisi per dipingere sulla facciata esterna del Santuario di San Francesco nella chiesa degli Angeli, una Crocefissione che è quasi perduta. [2] Dopo andò a Siena, dove vendette una grande pittura alla famiglia dei Vieri, stimata, quando fu compiuta, il 5 settembre 1510 da Girolamo di Benvenuto, dal Pacchiarotti, dal Genga e dal Pacchia, [3] ed una Crocefissione per l'altare del principe Chigi in Sant'Agostino. Per il pessimo stato di conservazione di essa, non è possi-

**Crocefissione in S. Agostino a Siena.**

[1] Dentro un tondo vedonsi l'Eterno in gloria con teste di Cherubini e in basso due Angeli genuflessi; a sinistra una donna in atto di pregare, e a destra un'altra con bilancia e spada.

In altro tondo è rappresentato l'Eterno seduto in mezzo ad Angeli, che benedice.

Nel terzo tondo l'Eterno è figurato fra due Angeli (posti più in basso): a sinistra, sta Cristo con due Angeli; a destra, Satana barbuto con le corna ed un pane in mano, simbolo della tentazione.

Nel quarto tondo si ha l'Eterno, e più in basso Cristo in mezzo agli Apostoli inginocchiati, in atto di benedire. Ancora più in basso v'è la colomba.

[2] Sulla parete della Porziuncola in faccia al coro, fu scoperto il frammento d'una Crocefissione. La parte superiore, dice l'Autore delle *Glorie della Sacra Porziuncola* o *Compendio storico di Santa Maria degli Angeli* (Perugia, 1858, pag. 78) perì quando fu demolito il coro.

Resta un gruppo con la Vergine svenuta, simile a quella della Deposizione aggiunta all'ancòna di Filippino ai Servi, ma con più movimento. Le figure sono aggraziate.

Un altro frammento, rappresentante la Vergine che legge, è troppo guastato per poter arrischiare un giudizio, ma sembra opera umbra. Inferiormente si legge: « A. D. 1830 ANTONIUS CASTELLANI RESTAURAVIT ».

[3] Vedi il documento relativo nei *Doc. Sen.*, vol. III, pag. 47.

La pittura rimase distrutta nell'incendio della chiesa di San Francesco avvenuto l'anno 1655.

Vedi anche *Guida* del Fineschi, op. cit., p. 162.

bile formarci un giudizio dell'abilità spiegata dal Perugino in questo lavoro; ma sebbene sia di maniera convenzionale nella disposizione delle figure, esse, che sono molte, hanno sentimento nelle arie dei volti e proporzioni e forme corrette.[1].

Il Vasari ci fa credere che Pietro tornasse a Firenze nel 1510, dove avrebbe stimata un' Annunziazione di Mariotto Albertinelli;[2] e, secondo l'Orsini, dipinse una Vergine col Putto fra i Santi Pietro e Paolo per Agostino Spinola di Savona, vescovo di Perugia.[3]

Per mala ventura non abbiamo sufficienti dati per sapere ciò che facesse il Perugino negli anni 1510 e 1512, nel quale secondo anno egli acquistò coi suoi risparmi terre e case in Perugia.[4]

Ritratto votivo in Bettona.

Durante la guerra di Romagna combattuta da Gastone di Foix nel 1512, uno dei condottieri del Baglioni, un perugino chiamato Boto da Maraglia fu

[1] Delle due pitture fa menzione il Vasari (vol. VI, pag. 38).

È ritoccato il Cristo crocefisso, le ombre sono diminuite di colore e i contorni duri, ma le proporzioni sono belle e naturali. Due Sante stanno genuflesse in atto di preghiera ai lati della Croce. L'Evangelista, che è ritto in atteggiamento di dolore, il Battista che accenna il Redentore, e San Gerolamo che, genuflesso, volge gli occhi al cielo e tiene il sasso in una mano, stanno a destra, mentre a sinistra vedonsi la Vergine in piedi addolorata, una delle Marie dietro a lei, ed un monaco che inginocchiato guarda lo spettatore.

A ciascuno dei lati è un Angelo volante in atto di raccogliere in un vaso il sangue prezioso. Un ricco paese forma il fondo.

Questa tavola a olio, con figure di grandezza naturale, fu tutta restaurata.

[2] Vol. VII, pag. 185.

[3] Di cognome Ratti secondo l'Orsini nella *Vita del Perugino* (op. cit., pag. 130) del Mezzanotte.

[4] Il MARIOTTI (*Lett.*, op. cit., pag. 177) riferisce che il Perugino fece il disegno di una nave d'argento con ornamenti di cavalli, di fogliami e con diciannove figure.

Vedi il documento a pag. 171.

fatto prigioniero (15 febbraio) dai francesi. Tornato in libertà, diede commissione al Perugino di fargli un ritratto votivo, a ricordo delle sue ambascie passate, che si conserva ancora nella chiesa dei Frati Minori a Bettona. In questa tempera eseguita di pratica su tela, Boto è figurato a capo nudo e genuflesso, nell'atto di guardare in alto Sant'Antonio (di grandezza naturale) che tiene una fiamma in una mano, e nell'altra un libro. La data del voto ed il nome del personaggio si leggono nella parte inferiore della pittura, la quale per la maniera somiglia molto ad una Vergine della Misericordia (circondata dai Santi Manno e Gerolamo), che sotto il manto raccoglie gli ordinatori del dipinto (un uomo ed una donna); dipinto anch'esso rimasto nella detta chiesa dei Frati Minori. [1]

Tanto l'una che l'altra pittura mostrano evidenti i caratteri particolari di questo periodo della

[1] La scritta del ritratto dice così:

« Boto de Maraglia de Peroga, quando fo pregione de Franciose che fo adi XI de febraio MDXII. Petrus pinxit de castro Plebis ».

La superficie è diminuita di colore e sbiadita, ed il cielo così mancante di colore da vedersi i fili della tela. È perduta la parte inferiore delle gambe del guerriero, che sono coperte da rossi gambali.

Nella Vergine della Misericordia si nota assai naturalezza e verità nella mossa di Maria, e la figura di San Manno ha espressione giovanile. San Gerolamo sta genuflesso con le braccia incrociate sul petto. Degli ordinatori del quadro, quello che vedesi nel primo presso a sinistra, è uomo maturo d'anni, vestito di grigio, con berretto dello stesso colore in capo. La figura muliebre ha invece veste nera e sta dietro a San Gerolamo. Due spacchi verticali dividono per metà le figure della Vergine e di San Gerolamo. Il manto azzurro della Madonna è in parte nelle sue condizioni originali, ma annerito dal tempo. La tunica rossa fu ridipinta, e danneggiate sono le teste della Vergine e dei due Santi. Dei due Angeli volanti, uno ha sofferto in parte dei danni: il cielo fu ridipinto come altresì la base della tavola (pittura ad olio).

vita del Perugino. Esse furono dipinte con un leggiero colore trasparente; le figure sono disegnate con garbo, di buone proporzioni e con mossa facile, ma vi manca la diligenza già prima d'allora usata dal maestro, in luogo della quale è notevole una trascurata facilità di pennello.

Il Perugino riprese le trattative coi frati di Sant'Agostino in Perugia, ai quali dieci anni innanzi aveva promesso di eseguire un'ancòna; [1] ma sebbene il maestro s'occupasse di questa grandiosa opera fino al 1514, certo è che egli la lasciò imperfetta per attendere ad altre commissioni dategli dai suoi conterranei della Pieve.

La Vergine in gloria con Santi e S. Antonio in Città della Pieve.

Per il priore della chiesa di San Gervasio in quella città, colorì una Vergine in gloria, adorata dai Santi Protasio, Pietro, Paolo e Gervasio. [2] Fece pure Sant'Antonio abate fra i Santi Paolo e Macario, col Padre Eterno in una lunetta; affresco nella chiesa di Sant'Antonio, che staccato poi dal muro si conserva in Sant'Agostino. [3]

[1] Possediamo una lettera in data del 30 marzo 1512, scritta di mano del Perugino, nella quale sono i soliti grossolani errori di grammatica e d'ortografia. È una di quelle scoperte a Città della Pieve, e in essa domanda al priore del convento di Sant'Agostino di consegnare, con ricevuta, un sacco di grano al suo « garzone » Bartolommeo.

Vedi il facsimile originale in Mezzanotte, op. cit., pag. 300.

[2] Due Angeli che volano e pregano stanno ai lati della gloria formata di teste di Cherubini, dentro la quale è la Vergine. I Santi Protasio e Gervasio portano vessilli con gli stemmi di Città della Pieve. Su di una finta muraglia dietro i quattro Santi, leggesi la scritta: « PETRUS CRISTOFORI VANUTII DE CASTRO PLEBIS PINXIT. MD . XII . I. ».

È pittura ad olio su tavola che si conserva nel Duomo di Città della Pieve. Fu ordinata nel 1513 da Marchisino Cristoforo Manni, priore di San Gervasio, e da altri. Doveva esser compiuta in un anno per il prezzo di 120 fiorini di undici bolognini (Orsini, *Vita*, op. cit., pag. 122).

[3] La figura di Sant'Antonio, di forme colossali, benedice

La prima di queste pitture deve probabilmente la sua rozzezza ai toni troppo liquidi, ed il poco rilievo all'opera dei discepoli; la seconda è largamente trattata con leggerissimi segni di punteggiatura.

Di altrettanta fretta e facilità di mano dette prova il Vannucci nei frammenti di una Deposizione dalla Croce segnata del 1517, ed eseguita per Santa Maria dei Servi, antica Compagnia della Stella, in Città della Pieve.

La Deposizione in Città della Pieve.

Ivi è figurata la Vergine svenuta, che è sorretta da due Marie.

A questa pittura il maestro diede lo stesso ordine seguito nella Deposizione condotta a termine dopo la morte di Filippino; ed in essa è pure molto sentimento.[1]

con la destra e tiene nella sinistra il bastone. Un ornato di finti marmi circonda la pittura principale e la lunetta. Scorgesi il cielo ai lati del trono su cui sta il Santo. A destra e a sinistra del Padre Eterno è una gloria a forma di mandorla.

La chiesa di Sant' Antonio fu danneggiata dal terremoto del 1860, e l'affresco, trasportato sulla tela, venne allora collocato in Sant' Agostino.

[1] L' edificio in cui si scorgono sempre in parte gli avanzi degli affreschi del Perugino, fu molto danneggiato per avervi eseguito dei piani che prima non v' erano. Il risultato di tale cambiamento architettonico fu, che la parte inferiore di tali dipinti (la sola conservata) può soltanto vedersi con l'aiuto d' una lanterna.

In una delle pareti, come dicemmo, sta a sinistra la Vergine svenuta; alla croce sono appoggiate due scale rette da una sola figura, sulle quali vedonsi soltanto le gambe di due uomini. A destra stanno quattro figure.

Sulla parete prossima sono quasi cancellati i contorni d'un' Assunzione con la seguente scritta:

« .... ESTA HOPERA FERO DEPENGERE LA COMPAGNIA DELLA S.... COSSI DICTA IN LI ANNI DÑI MDXVII ».

Il Prof. Rossi vi lesse anche (Marchesini, *Il Cambio*, pag. 323) la parola: « Petr. », che ora non si discerne più.

Si crede generalmente che queste pitture fossero condotte nel 1514. (Vedi Comm. al Vasari, vol. VI, pag. 63).

Martirio di S. Sebastiano nella Galleria di Perugia.

Il Martirio di San Sebastiano, eseguito nel 1518 per la chiesa di San Francesco de' Minori Conventuali di Perugia, può credersi lavoro dei discepoli di Pietro, ma è assai danneggiato. [1]

I gruppi aggiunti all' affresco di Raffaello in San Severo dell' anno 1521, sono ormai tanto gravemente danneggiati da non poter darne un qualsiasi giudizio. [2]

Affreschi a Spello e a Trevi.

Di quest' ultimo periodo abbiamo del Perugino due affreschi assai ben conservati in Santa Maria Maggiore di Spello, ed un' Adorazione dei Magi nella chiesa della Madonna delle Lagrime a Trevi, che giovano assai bene a farci conoscere qual fosse ancora la disposizione del nostro pittore a dipingere, malgrado i suoi settantacinque anni.

Il più sicuro fra gli affreschi di Spello è in un pilastro presso l' altar maggiore della detta chiesa collegiata di Santa Maria Maggiore. Il nome del Perugino e l' anno 1521 si leggono in due tavolette pendenti dal baldacchino d' un trono.

Vedesi la Vergine seduta con in grembo il Divin Figliuolo morto; la Maddalena e l' Evangelista Giovanni afflitti le stanno ai lati nel primo presso. Il volto, come l' espressione di Maria e del Redentore, sono belli e malinconici, ma la meschinità delle spalle e del braccio sinistro, preso assai

[1] Tavola. È ora nella Galleria di Perugia col n. 164. Nel piedestallo su cui sta il Santo leggonsi le parole: « An. D. 1518 ». La scena rappresenta un portico, dagli archi del quale si scorge un paese. Le tre figure, metà del vero, sono: il Martire, e i due arcieri in atto di scoccare le freccie.

[2] I Santi Gerolamo, Giovanni Evangelista, Gregorio, Bonifazio, Scolastica e Marta. Vi si legge la scritta: « PETRUS DE CASTRO PLEBIS PERUSINUS TEMPORE DOMINI SILVESTRI STEPHANI VOLATERRANI, A DEXTERIS ET SINISTRIS DIV. CRISTOPHORAE SANCTOS SANCTASQUE PINXIT, A. D. MDXXI ».

male di scorcio, del Salvatore, e la trascuratezza del disegno nei panneggiamenti, mostrano non dubbi segni di decadenza, mentre i contorni leggeri e incerti ci danno prova della debolezza fisica del maestro. Il colore fluido è peraltro ancora ardito e dato con molta perizia, e l' effetto è ottenuto con tale facilità da vedere la superficie leggerissimamente coperta. [1]

Un simile affresco sull' opposto pilastro presso all' altar maggiore, rappresenta la Vergine col Putto fra Santa Caterina ed un Santo vescovo.

Anche questa pittura mostra come l' altra la decadenza dell' arte peruginesca. Le forme della Vergine e del Putto sono deboli e difettose, mentre i contorni indicano la mano tremante di un vecchio. [2] Il colore fu dato forse con fretta maggiore di quella usata dal maestro: il fondo supplisce alle luci nelle tinte delle carni.

Questi sono appunto gli stessi caratteri dell' Adorazione dei Magi a Trevi, forse la pittura più

[1] La scritta è la seguente: « Petrus Chastro plebis pinsit, A. D. MDXXI ». Sulla base del trono della Vergine leggonsi i nomi: « Michāl āgelus Andinez ».

Un basso parapetto dietro al trono, lascia vedere il cielo ed un paese con colline.

Due teste di cherubino si vedono nei due angoli del baldacchino: un vaso variopinto è posto in terra dinanzi alla Maddalena.

La decadenza dell' arte peruginesca si nota anche negli occhi delle figure, che sono disegnati ad angoli per esprimere il dolore.

[2] La testa della Vergine è rotonda, il collo assai sottile. Il Putto ha fattezze sproporzionate all' età, e in generale il gruppo è debole. L' azzurro nel manto della Vergine ha patito dei danni. Santa Caterina, con appresso la rota, tiene in mano la palma ed un libro; è una figura con bella testa e mossa aggraziata. Sul gradino del trono leggesi la scritta: « Ex speis Ioanne Bernardelli. A. D. M.DXXI die xxv aprilis ».

meno importante che sia uscita dalla bottega del Perugino. [1]

Poichè il pittore era molto occupato in questo lavoro, il Vice legato di Perugia scrisse al Podestà di Trevi (settembre 1521), che il Priore di Santo Agostino aveva nominato un perito per stimare la pittura da poco collocata sull' altar maggiore, della quale cosa avvertisse il Perugino, allora dimorante in Trevi. La lettera è invero di grande importanza, perchè ci dà la data dell' Adorazione dei Magi, e quella dell' ancòna in Sant' Agostino. [2]

Ancòna in Sant'Agostino di Perugia.

Non senza qualche difficoltà possiamo ora ricostruire con la mente questa grande opera del nostro pittore, poichè le parti di cui era composta si conservano in vari luoghi. Essa ha due facce. In una di queste erano, nel mezzo, figurate una Natività ed una Pietà. Lateralmente erano rappresentati i

[1] La Vergine è seduta di faccia ad una capanna: due Re genuflessi le stanno ai lati e presentano le loro offerte. Uno di essi è benedetto dal Bambino; all' altro volge gli occhi la Vergine con espressione di gratitudine. San Giuseppe sta un po' più indietro a destra; a sinistra, sotto la capanna, sono il bue e l' asino, e, in distanza, l'Angelo che apparisce ai pastori; ai due lati si vedono due gruppi. La rappresentazione si scorge dall' apertura d' un vestibolo arcuato, a' cui lati stanno le figure dei Santi Pietro e Paolo. Il gruppo a sinistra, con San Pietro, ha sofferto assai danni. Il Putto è gobbo, col ventre protuberante; le figure sono tutte meschine, ma alquanto migliori quelle della Vergine e di San Giuseppe. Il fondo serve pei lumi; le ombre hanno una tinta grigio-verdastra, punteggiate soltanto qua e là da mano tremante. Mal disegnate le estremità, che hanno anche unghie difettose. Le tinte delle carni sono rozze per il troppo uso del rosso.

Sulla base del trono della Vergine leggesi questa scritta: « PETRUS DE CASTRO PLEBIS PINXIT ».

Negli spazi triangolari dell' arco si vedono la Vergine e l'Angelo della Nunziata.

Una cornice quadra in rilievo circonda l' affresco.

[2] Siamo debitori di questa notizia al prof. Adamo Rossi di Perugia.

Santi Sebastiano ed Irene, Gerolamo e Maria Maddalena; sotto, due parti della predella.

Nella seconda era figurato il Battesimo di Nostro Signore, e in alto Dio Padre dentro una gloria. Stavano ai lati i Santi Agostino e Filippo, Giacomo minore ed un Santo vescovo con sotto altresì due parti della predella.

Dentro otto tondi dipinse il Perugino quattro Profeti e gli Evangelisti; in altri due l' Angelo della Nunziata e la Vergine, a complemento di tutta l' opera.

Della prima faccia la Natività, i Santi Gerolamo e Maddalena e la predella si trovano nella chiesa di Sant' Agostino, la Pietà in quella di San Pietro a Perugia, e i Santi Sebastiano ed Irene nella Galleria di Grenoble.

Il Battesimo, l' Eterno, e la predella della seconda sono nella detta chiesa di Sant' Agostino, i Santi Agostino e Filippo nella Galleria di Tolosa, San Giacomo minore col Santo vescovo nel Museo di Lione.

Due dei quattro Profeti si conservano nella Galleria di Perugia, gli altri due probabilmente in quella di Nantes.

I quattro Evangelisti sono nella chiesa di Santo Agostino insieme con l' Angelo ed una copia della Vergine Annunziata (eseguita dal Sanguinetti), mentre l' originale di essa, creduta erroneamente Santa Apollonia, è nella Galleria di Strasburgo.

Nessuno di questi dipinti mostra la prima maniera del maestro. I due principali, cioè la Natività e il Battesimo, non difettano di grandiosità nella composizione o nel disegno; ma il colorito scialbo ed il contorno debole richiamano alla mente

la Vergine della Misericordia di Bettona, eseguita nel 1512, e potrebbero infatti attribuirsi a questo tempo, se i restauri non le avessero danneggiate così da ingenerare dei dubbi. [1]

Gli altri dipinti, meno la predella e i quattro Evangelisti, sono simili alle pitture precedenti. Essi hanno un tono forte e un disegno trascurato al pari delle pitture di Spello e di Trevi. Ci fanno risovvenire di quel tempo in cui il Perugino lavorava per la Compagnia della Stella a Città della Pieve. È notevole la Pietà per una brillante trasparenza di colorito e per la maestria dei contorni, eseguiti per ultimo a tratti di pennello. Il Salvatore, per metà fuori del sepolcro, è sostenuto da Giuseppe d'Arimatea, e, alle braccia, dalla Vergine e dall'Evangelista inginocchiati. Questa composizione, che ci ricorda le belle invenzioni di Fra Bartolommeo e di Mariotto Albertinelli, ha elasticità nelle forme del nudo, e proporzioni assai rare nelle opere del Perugino. [2]

[1] La Natività (che porta il n. 23 nella Galleria di Perugia) è una pittura un po' debole e di tono sbiadito: si vede il bianco del gesso sotto le tinte delle carni. La Vergine e San Giuseppe stanno in ginocchio ai lati di Gesù Bambino giacente in terra; due Angeli volano sopra la capanna. In lontananza vedesi l' Angelo che apparisce ai pastori. Le figure sono di grandezza naturale. Pittura ad olio su tavola. Il cielo è in parte ridipinto.

Il Battesimo ha gli stessi caratteri e dimensioni della Natività, con figure peraltro più snelle. Il dipinto fu molto restaurato. Ai lati del gruppo principale, in mezzo a paese, sono due Angeli; in alto fra due Serafini è lo Spirito Santo in forma di colomba. Anche in questo dipinto il cielo azzurro fu ritoccato. Nella Galleria di Perugia è segnato del n. 41.

[2] La tavola fu posta nella chiesa di San Pietro dopo la pace del 1815, in luogo dell'Ascensione (vedi Mezzanotte, op.cit., pag. 144) e sta sulla parete a sinistra entrando. Il colore, dato con poca sostanza, è così trasparente da lasciare scorgere il fondo sottoposto. Nelle carni, e più specialmente ai piedi, le tinte del fondo suppliscono alle luci forti.

L' Eterno che benedice sostenendo con la sinistra il globo, è una nobile figura nei lineamenti e ardita, naturale e dignitosa nella mossa: ha buon contrasto fra la luce e l'ombra con forte colorito nella carnagione. [1] Simile lode meritano le figure dei Santi ritti in piedi e disposti a gruppi. [2]

La predella e gli Evangelisti (pittura probabilmente compiuta dopo la morte del Perugino) possono essere lavori del Manni o di Eusebio di San Giorgio, [3]

[1] Questo dipinto è nella navata laterale destra della chiesa di Sant' Agostino, sopra una porta. La tavola è composta di cinque parti. L' Eterno sta seduto su di una nube in una gloria a forma di mandorla, con teste di Cherubini, ed è circondato da simili figure angeliche.

[2] I Santi Gerolamo e Maddalena; pittura ad olio su tavola, ora nella Galleria di Perugia col n. 55. San Gerolamo figurato in piedi in atto di percotersi il petto con un sasso, ha presso il leone; la Maddalena tiene in mano il vasetto degli unguenti.

Il primo presso, di color giallo, è più alto di superficie che le altre parti della pittura. Tal colore, dato con molta sostanza nelle luci e nei panneggiamenti, e con minore nelle luci, ha qua e là dei tratti nelle tinte delle carni.

Il disegno è un po' trascurato e convenzionale.

La pittura coi Santi Sebastiano ed Irene (n° 51 della Galleria di Grenoble) non è stato veduto dagli Autori di quest' opera.

Sant'Agostino, in veste episcopale, con in mano il libro e lo stendardo, e San Filippo in atto d'accennare un libro, stanno ritti in piedi in un fondo di paese.

Museo di Tolosa n° 42. Figura grandiosa rappresentante Sant'Agostino. Mostra la stessa tecnica della tavola in Perugia (n° 56) ed ha una fenditura verticale.

Museo di Lione n° 155. I Santi Giacomo minore e Gregorio. Sullo stendardo di San Gregorio sono le armi della città di Perugia, eseguite dalla stessa mano dei precedenti dipinti. Anche in questo si vedono due fenditure verticali.

L'Angelo annunziante porta il n° 9 nella Galleria di Perugia; la Vergine Annunziata, creduta Sant'Apollonia, è nella Galleria di Strasburgo.

[3] Predella. Adorazione dei Re Magi, n° 247. La Predicazione di San Giovanni Battista è senza numero al pari delle Nozze di Cana, che si conserva, come la Circoncisione (n° 237), nella Galleria di Perugia. La prima di queste storie è la meglio

ma il tempo li ha così danneggiati da non potere darne un giudizio sicuro.

L' ancòna nella chiesa di Sant'Agostino dev' essere stata dipinta fra il 1512 e il 1517; il che dimostra che Pietro Perugino poteva ancora in quel tempo eseguire di propria mano opere pregevoli.

Mancano documenti che ci diano notizia delle opere condotte dal nostro pittore in questi ultimi suoi anni. Si potrebbe forse attribuire allo stesso tempo supposto per le parti principali del dipinto in Sant'Agostino, la pittura del Museo di Marsiglia, che per molti anni stette nel Monastero di Sant' Anna in Perugia, e nel secolo XVIII fu trasportata in Santa Maria fra Fossi.[1] Rappresenta le Marie, il Salvatore, alcuni Apostoli e fanciulletti. Sant' Anna raccomanda la Vergine seduta in ampio trono col Divino Figliuolo sulle ginocchia; San Simone e San Taddeo fanciulli scherzano fra loro sul gradino. A sinistra si vedono Santa Maria Cleofa che accarezza San Giacomo minore e San Giuseppe col piccolo San Giuseppe Giusto; alla destra Santa Maria Salome ritta con San Giovanni in collo. Dietro ad essa sta il vecchio San Gioacchino, presso al quale è San Giacomo maggiore fanciullo. Tutte le

Le Marie, il Salvatore ec. nel Museo di Marsiglia.

conservata, la seconda ha sofferto non poco danno; la terza e la quarta sono molto difettose e assai danneggiate.

I quattro Evangelisti (tondi), ora nel coro della chiesa di Sant' Agostino, hanno molti difetti. I Profeti Daniele e David (ni 42 24) stanno anch' essi nella Galleria di Perugia.

Nella quale, eseguite dallo stesso pittore che colorì la predella, sono anche otto piccole tavole dentrovi i Santi Nicola da Tolentino, Lorenzo, Agostino, Monica, Lucia, Gerolamo, Ercolano ed Agata. Si crede che esse pure facessero parte dell' ancòna.

Il Vasari (vol. VI, pag. 44) fa menzione di questo quadro nella chiesa di Sant'Agostino.

[1] Mezzanotte, op. cit., pag. 150.

figure sono di grandezza naturale, molto graziosamente disposte e di buone proporzioni. Il disegno è grandioso; la tecnica sicura ed ardita, mentre il colore, senza molto impasto, è dato con grande larghezza di tocco per mezzo d'una sola mano di tinta.[1]

Affreschi in Perugia e nel Museo di Kensington a Londra.

Gli affreschi più tardi condotti dal Perugino nel monastero di Sant'Agnese in Perugia e nella chiesa di Fontignano (1522), furono segati dalle pareti, e quello di Fontignano, che avrebbe dovuto essere serbato in Perugia, fa ora parte del Museo di Kensington a Londra. Nel quale, se si confronti con la Madonna della Galleria Nazionale, vi si scorge la differenza notevole fra l'arte del Vannucci nei suoi primi tempi e quella della sua decadenza. Tale notevole inferiorità che si riscontra nelle figure della Vergine e dei Santi dipinti nel monastero di Sant' Agnese, ci mostra la mano di Eusebio da San Giorgio.[2]

[1] N° 169, Museo di Marsiglia. I nomi dei Santi sono scritti nelle aureole; la scena è rappresentata sotto un portico. Dalle tinte delle carni trasparisce il disegno. Le figure dei fanciulli sono in generale alquanto larghe e gravi, particolarmente quelle dei Santi Simone e Taddeo. Nell' estremità superiore dell' imbasamento del trono si legge: « Petrus de Castro Plebis pinxit ».

Tavola, con figure di grandezza naturale e con due o tre fenditure verticali. Alcune teste sono macchiate, ed il paese dietro al trono è in gran parte ridipinto.

Un'antica copia di questo dipinto si conserva nella Galleria Castelbarco in Milano.

Un' altra parimente antica, su tela, dei Santi Simone e Taddeo attribuiti a Raffaello (Passavant, vol. II, pag. 5), è nella sagrestia della chiesa di San Pietro in Perugia.

Finalmente un'altra copia antica dell' intera pittura sopra carta distesa su tela, fa parte della Raccolta del duca di Northumberland in Alnwick.

[2] Nell' affresco è rappresentata la Vergine in piedi con le braccia alzate, sopra la quale stanno due Angeli. Inferiormente si vedono le Sante Elisabetta di Portogallo e d' Ungheria; nelle

Nella pittura di Fontignano notansi la grave figura di Gesù Bambino, e la bellezza del tipo nella Madonna. Il nero contorno è spezzato qua e là, poi ripreso, certamente per causa della mano non ferma del pittore. Le estremità imitano debolmente il vero, e poca sicurezza havvi nel tocco dei toni locali. Questa pittura è danneggiata, ma scorgesi ancora che essa era migliore dell'Adorazione dei Magi in Trevi.[1]

Allorchè il vecchio maestro, sempre, come nel passato, industre ed infaticabile, se ne stava lavorando in Fontignano, scoppiò in Perugia e nei dintorni la pestilenza, della quale morendo molti, gli abitanti furono invasi da grave spavento. Essendosi stabilito che pei morti di quella terribile malattia

nicchie ai lati, la bella figura di Sant'Antonio abate e Sant'Antonio da Padova, figure tutte danneggiate. Quella della Vergine ha cattivi contorni e mossa poco naturale. Le figure sono disegnate con linee rette, e posano poco saldamente sul piano, mentre i panni mancano di stile. L'esecuzione ricorda una pittura d'Eusebio di San Giorgio, per quanto il Mezzanotte (op. cit., pag. 163), riferisca che sull'orlo del manto di Nostra Donna si leggesse: « PETRUS PINSIT », e più sotto l'anno 1522.

L'affresco, segato dal muro, è ora nella cappella della Consolazione, dove vedonsi pure una pittura della stessa mano, rappresentante la Vergine e l'Evangelista Giovanni ai lati di una croce di legno, con in alto due Angeli (figure di grandezza naturale), oltre un San Sebastiano più piccolo, difettoso di forme ma vivo nella mossa, un San Rocco e l'Eterno Padre.

[1] Le figure di quest'affresco sono più grandi del vero. Trasportato su tela, rimase fino al 1862, per essere venduto, nella bottega di Angelo Morrettini in Perugia.

Vi è rappresentato Gesù Bambino nel centro del primo presso, in faccia ad una capanna, con la Vergine e San Giuseppe inginocchiati. Alcuni pastori pure in ginocchio ed altri ritti in piedi, stanno a destra e a sinistra. In alto si veggono (ora ridotte ai soli contorni) le figure di due Angeli volanti.

Tutto il dipinto è molto danneggiato.

Si dice che furono vendute a un conte Della Porta due figure rappresentanti San Rocco e San Sebastiano, che originariamente erano ai lati della pittura di cui discorriamo.

non fossero osservati i riti religiosi,[1] il Perugino fu sepolto in un campo presso Fontignano. Ma i figliuoli[2] convennero coi monaci di Sant' Agostino (1524) che la salma fosse trasportata in luogo sacro,[3] obbligandosi in compenso di compiere le parti del quadro d' altare lasciate imperfette dal padre.[4] Però la convenzione rimase senza effetto per le turbolenze che avvennero in quel tempo, e la spoglia mortale del Perugino rimase là dove era stata prima deposta, nè oggi sappiamo dove si trovi.[5]

Dobbiamo ora far menzione delle opere del Perugino e a lui attribuite, che si vedono in varie Gallerie, non ricordate fino ad ora.

*Perugia*, Galleria, n. 2 (già in Santa Maria Nuova). Tavola a tempera rappresentante la Trasfigurazione. È tolta dai cartoni serviti per l' affresco della Trasfigurazione nel Cambio, con le figure disposte in modo contrario. L' antica vernice le ha dato un' apparenza rossastra cristallina: subì molti ritocchi.

La predella (mancante di numero nel catalogo

[1] Mezzanotte, op. cit., pag. 184, ed. Tranquilli nel Mariotti, *Lett.*, op. cit., pag. 189.

[2] Il Perugino lasciò tre figliuoli: Francesco, Michelangelo e Giovanni Battista. Vedi l' albero della famiglia nell' Orsini, op. cit. pag. 237.

[3] Il Perugino aveva espresso il desiderio d' essere seppellito in Santa Maria dei Servi a Firenze, e perciò nel 1515 aveva acquistato un loculo per sè e pei suoi discendenti. La notizia ci è data dal Gualandi, *Memorie*, op. cit., Ser. IV, pag. 115.

[4] Il documento è riportato per disteso nelle *Lett.* del Mariotti, note a pag. 182 e segg.

[5] Il Vasari (vol. VI, pag. 51) afferma che « finalmente, venuto Pietro in vecchiezza d'anni settantotto, finì il corso della vita sua nel Castello della Pieve, dove fu onoratamente sepolto l' anno 1524 »; ma si ha ragione di dubitare di tale asserzione. Vedi in proposito le *Memorie* di Giacomo Giappesi nel Mariotti, *Lettere*, pag. 186.

della Galleria) rappresenta la Natività, l'Annunziazione ed il Battesimo (tempera).

Il bello e fresco colorito mostra quanto dovesse essere ammirabile il dipinto; ma le composizioni sono le solite. L'Annunziazione ricorda quella nell'ancòna di Fano, e la mossa della Vergine è una reminiscenza della Scuola fiorentina. Qualche cambiamento ha il Battesimo, in cui furono aggiunte due figure nude a destra del gruppo principale.

La Trasfigurazione con la predella deve ritenersi eseguita nei tempi migliori del Perugino. Il Vasari (vol. VI, pag. 42) ricorda un Adorazione dei Magi colorita dal Vannucci nella chiesa di Santa Maria Nuova a Perugia, ma di essa fu discorso nella Vita di Fiorenzo di Lorenzo.

*Perugia*, Galleria n. 33, tavola a olio che stava nella chiesa di San Francesco de' Minori Conventuali. Rappresenta San Francesco in mezzo ai Santi Giovanni Battista e Gerolamo, Sebastiano e Antonio da Padova, figure di grandezza naturale. Il dipinto ha perduto la sua leggerezza e trasparenza. Le figure del Battista e di San Gerolamo meno danneggiate, mostrano più di tutto la maniera del Perugino; le altre tre furono ridipinte, ed è ormai difficile poter affermare se sono opera del maestro o dei suoi aiuti e discepoli.

*Perugia*, Galleria n. 31, tela a olio già nella Confraternita di San Bernardino, con figure di grandezza naturale. V'è la Vergine seduta in gloria col Bambino circondata da due Angeli. Due Cherubini le stanno sopra, e tre altri sostengono la nube su cui è assisa: otto confratelli sono genuflessi in mezzo a un paese (nel quale vedesi da lungi la città di Pe-

rugia), fra i Santi Francesco e Bernardino, pure inginocchiati.

Il dipinto ha sofferto molto, ma conserva ancora la originaria soavità e il sentimento. I tipi sono quelli stessi disegnati dal Perugino nel 1495, sebbene la tela sia probabilmente di tempo posteriore.

*Perugia*, San Francesco al Monte: affresco in una lunetta, trasportato su tela. Rappresenta la Natività copiata dai cartoni che servirono per la Sala del Cambio, con figure di grandezza naturale. È un dipinto assai danneggiato, il cui colore è dappertutto perduto.

Anche un' Adorazione dei Magi, parimenti trasportata dal muro in tela, è così mal ridotta da restarne soltanto poche teste. Alcuni frammenti di essa sono posseduti dal signor Fantacchiotti di Perugia.

Un' altra lunetta nella sagrestia rappresenta San Francesco in atto di ricevere le stimmate. È un dipinto danneggiato e rozzamente eseguito, di color rosso; lavoro che non è certamente di mano del Perugino.

Una quarta lunetta è ricordata dal Vasari (volume VI, pag. 42) dentrovi il Martirio dei Francescani per ordine del Sultano; ma è intieramente perduta.

*Perugia*, Galleria Connestabili. Vi si conservano i frammenti di questi affreschi: Vergine col Putto, quasi al naturale, fra due Angeli, in un paese; Sant' Ercolano ed uno stemma sostenuto da due putti.

Tutte queste pitture sono molto danneggiate, ma vi si scorge il carattere de' dipinti perugineschi.

*Perugia*, Galleria, n. 6. Figura di San Giacomo della Marca, eseguita a tempera sulla tela dal Perugino intorno al 1512.

*Perugia*, Galleria, n. 38, tela precedentemente in San Martino. Un San Gerolamo simile per maniera al dipinto sopra citato.

*Perugia*, Galleria, n. 7, già nella cucina del Palazzo pubblico. In grandezza metà del vero, vedesi la Vergine col Putto in mezzo a San Giuseppe e ad un altro Santo di proporzioni minori. Questo quadro, dipinto d'un leggero color rosso con scarsa ombra, è una delle ultime e deboli opere del maestro.

*Perugia*, Sant'Agostino, sopra alla porta della sagrestia. Tavola rappresentante la Vergine fra i Santi Bernardino e Tomaso da Villanuova. Dal Vasari (vol. VI, pag. 45) fu attribuita al Perugino, ma forse è opera del Manni. (Vedi qui appresso).

*Corciano*, presso Perugia. Nel coro della chiesa parrocchiale v'è una tavola ad olio con figure di grandezza naturale, rappresentante l'Assunzione. La Vergine ha forme quadrate ed è tozza, gli Angeli variano poco nelle mosse da quelli che si vedono nel quadro sull'altare della cappella Caraffa in Napoli. Le tinte delle carni sono di colore smorto rosato, difettose di chiaroscuro. Pare che i discepoli del Perugino abbiano avuto molta parte nel colorire questa tavola. In basso sta San Tommaso genuflesso in mezzo agli Apostoli, i quali sono quasi tutti copia di quelli nell' Ascensione di Lione.

Nella sacristia della parrocchia si conserva parte della predella con l'Adorazione dei pastori e l'Annunziazione; la figura di San Giuseppe nella prima è nuova.

*Borgo San Sepolcro*. Nella navata laterale del Duomo, a sinistra si trova una tavola a olio con l'Ascensione. È una bella copia di quella di Lione, ma molto restaurata, e per conseguenza di tinta

rossa. Il Vasari (vol. VI, pag. 40) dice che fu eseguita a Firenze.

*Napoli*, Duomo. Assunzione di Maria Vergine. Il dipinto fu eseguito pel cardinale Oliviero Caraffa e mandato a Napoli da Firenze (Vasari, vol. VI, pag. 40). Tavola centinata a olio. La Vergine con Angeli ha mossa graziosa, e sta in una gloria a forma di mandorla; due di essi le sostengono sul capo la corona, mentre quattro posti ai suoi piedi suonano degli strumenti. Sotto, vedesi San Tomaso fra gli Apostoli in atto di contemplare la Vergine, fra i quali è San Paolo a destra, con la spada in mano. A sinistra il cardinale Caraffa genuflesso è raccomandato alla Vergine da San Gennaro.

Le figure del primo presso nella parte inferiore, sono intieramente ridipinte, ed altrettanto può dirsi del paese e del cielo.

Il Perugino si valse moltissimo, in questo lavoro, dell'opera degli aiuti.

*Napoli*, Museo. Tavola a olio col n. 267, nella quale la Vergine sta seduta sopra un rialto erboso, in mezzo a paese, nel quale sono disposti a gruppi i Magi col loro seguito. La figura di Nostra Donna è un po' troppo larga di spalle in confronto della piccola testa, con mossa ed espressione poco naturali. Il tono bruno delle tinte è peraltro ammirabilmente fuso, e le piccole figure che si scorgono nel fondo somigliano a molte di quelle più tardi eseguite da Raffaello e dallo Spagna.

*Montefalco*, chiesa di San Francesco. Dipinto a fresco rappresentante la Natività, col Padre Eterno in una lunetta. Della Natività abbiamo parlato come d' una ripetizione dello stesso soggetto nel Cambio. Per il Padre Eterno si valse dello stesso cartone che

gli servì nel dipinto alla Nunziatella in Foligno. Fu ridipinto il panneggiamento con altre parti dell' affresco, cioè l'Angelo a sinistra presso l'Eterno, la Vergine, il Putto e San Giuseppe. Parimente è rifatto il primo presso.

Sopra alla lunetta, la figura della Vergine e dell' Angelo annunziante sono divise da una specie di mostro.

La tecnica di questo affresco non sembra quella del Vannucci, essendo il colore ed il disegno troppo duri ed aridi. (Vedi qui appresso).

*Cantiano*, presso Gubbio e Cagli. Fu ivi venduta una Santa Famiglia non veduta dagli Autori.

*Castiglione del Lago*, Sant'Agostino. Affresco segato e trasportato altrove con la Vergine e il Putto sulle nubi, oltre due Angeli che sostengono la corona. Frammento assai guasto attribuito al Perugino: ha il carattere della sua Scuola. Si dice che nell' Isola Maggiore, agli Osservanti, e nella chiesa di Sant' Angelo in Campo sono degli affreschi ed un Crocefisso di mano del Perugino.

*Firenze*, Galleria Pitti, n. 42, tavola a olio. Rappresenta una mezza figura di Maria Maddalena che tiene una mano nell' altra. Buon dipinto con toni forti ed ombre scure brillanti (1496-1500).

*Firenze*, n. 219. Tavola a olio, con la Natività, simile a quella della Galleria Nazionale in Londra. I restauri l'han resa di color rosso e duro.

*Firenze*, n. 340. Tavola parimenti a olio. La Vergine col Putto e due Sante più indietro. Copia antica della tavola originale del Perugino che si conserva in Vienna (Belvedere Camera III, n. 12 della Scuola Romana).

*Firenze*, Chiesa della Calza, tavola ad olio. V' è

figurato Gesù crocefisso con la Maddalena appiè della croce, fra i Santi Gerolamo, Francesco, Giovanni Colombini e Giovanni Battista. Il dipinto viene attribuito al Perugino dal Vasari (Vol. VI, pag. 36), e infatti si scorge qualcosa del peruginesco nella figura del Battista che accenna la croce, nel San Giovanni Colombini e nel San Francesco, mentre risentono più della maniera del Signorelli le figure del San Gerolamo e della Maddalena; questa è la più bella figura del dipinto. La pittura ha buon impasto, con tocchi qua e là nelle ombre; il colore però è freddo e crudo, e diverso da quello usato spesso dal Perugino. La figura comune del Cristo risente del fare di Filippino e di Raffaellino del Garbo. È difficile però poter dire se sia opera del Perugino o del Signorelli.

*Firenze*, Sant' Onofrio, affresco rappresentante il Cenacolo. Gesù e gli Apostoli seggono ai lati del Salvatore col seguente ordine, cominciando da sinistra a destra: Giacomo Minore, Filippo, Giacomo Maggiore, Andrea, Pietro, il Redentore, Giovanni Evangelista, Bartolommeo, Matteo, Tommaso, Simone e Taddeo. Dall' altra parte della tavola v' è il solo Giuda. Le figure sono di grandezza naturale.

La composizione è di maniera fiorentina conforme a quella di Domenico Ghirlandaio in San Marco a Firenze, ma l' esecuzione è tutta peruginesca. Sopratutto del Perugino è il fondo, con l' episodio di Cristo sul Monte. L' affresco fu certamente restaurato: alcuni anni fa era così annerito da non potersi discernere cosa alcuna. Il colore della tavola è in parte caduto e in parte rinnovato; i contorni della tovaglia sono rimasti quali erano. Il fregio verde del postergale è nuovo e stuona; i contorni

incavati sono anneriti. Le tinte delle carni con molto impasto e di color rosso, furono date con mano libera e con molto colore. Il disegno è debole, come poco naturali sono le parti inferiori delle figure, scorrette le dita delle mani e dei piedi. Vi si scorge una grande varietà di tipi, alcuni dei quali migliori degli altri; quello della figura di San Tomaso è persino raffaellesco. Sull' orlo della veste di questo Apostolo può leggersi con qualche difficoltà: « Ra... Ur... anno MDV », ma fra il D ed il V, si vede una croce, e il V ha un segno sull' asta destra e le lettere sono sovrapposte.

Le teste dei Santi Taddeo, Giacomo e Giovanni hanno del peruginesco con qualcosa della maniera di Raffaello; quelle di Sant' Andrea e di San Filippo non son prive di bellezza. La figura del Salvatore ha, al pari delle altre, la fronte sporgente, guance prominenti ed il mento diviso con contorni carnosi, esagerati in quella di San Pietro. I panni a partiti diritti somigliano assai alla Scuola fiorentina, ma difettano di stile. Il colore dato da mano pratica ma poco educata, ci mostra che non può essere quella nè del Perugino nè di Raffaello.

Fra i nomi dei pittori che ci vengono in mente nell' esaminare il dipinto, i più probabili son quelli di Giannicola Manni, di Eusebio e di Gerino da Pistoia, tutti discepoli del Vannucci. La fronte spaziosa, gli occhi divisi e il disegno largo nella testa del Redentore suggeriscono il nome del Manni per la somiglianza coi suoi dipinti, ora nella Galleria di Perugia e nella cappella del Cambio. Eusebio è un imitatore di Raffaello con alcuni dei caratteri propri del Manni; tocco abbondante e tono reciso nelle carni. Più che i ricordati due pittori, è probabile che

lavorasse nel Cenacolo di Sant' Onofrio Gerino da Pistoia, il quale, sebbene fosse detto dal Vasari discepolo del Pinturicchio, nondimeno le sue opere in Pistoia lo rivelano scolare del Vannucci.

Nella pittura da lui condotta l'anno 1509 per la chiesa di San Pietro in Pistoia, molte figure rammentano la prima maniera di Raffaello e specialmente una del dipinto in Sant' Onofrio. Il colore è anche similmente rosso come nel Cenacolo; oltre di che, gli studi per quattro figure disegnati di bianco su carta colorata, i quali si conservano e sono esposti al pubblico nel già refettorio di Sant' Onofrio, attestano a favore di Gerino e contro Raffaello.

Una cornice dipinta racchiude il Cenacolo, dentrovi cinque mezze figure di monaci, tre delle quali più in alto sono di stile fiorentino e condotti prima degli altri due e dello stesso Cenacolo. Questa circostanza confermerebbe l' opinione che Gerino rifacesse una composizione già esistente sulla stessa parete. Ciò sembra tanto più vero, in quanto si ha una stampa nella biblioteca di Gotha, che il Passavant afferma tolta dall' affresco di Sant' Onofrio, attribuendola al Perugino, la quale è opera fiorentina della fine del secolo decimoquinto. La stampa riproduce gli atteggiamenti, le mosse e le estremità dell' affresco come si vede oggi, ma secondo lo stile fiorentino e non umbro. L' architettura non è la stessa, perchè in luogo delle colonne e del postergale rappresenta una camera chiusa con finestra. All' estremità dei seggi è dipinto un cavaliere seguito dal paggio; dall' altro si vede la Cattura di Cristo, mentre l' affresco ha invece un ornamento ad arabeschi.

L'importante sarebbe di sapere dove si trovava l'affresco riprodotto nella stampa di Gotha. Che qualche scolare del Perugino lo colorisse in tempo posteriore sotto la direzione del Maestro a cui l'opera fu ordinata?

Il Vasari fa menzione di un Cristo morto fra la Vergine e l'Evangelista Giovanni nella chiesa di San Pier Maggiore (vol. VI, pag. 39), e il Borghini nel suo *Riposo* (vol. II, nota a pag. 153) afferma che ai suoi tempi il dipinto fu trasportato nella cappella Medici. Gli Annotatori del Vasari (vol. VI, pag. 39) dicono che ora si trova nel palazzo Albizzi in Borgo degli Albizzi a Firenze.

*Roma*, palazzo Sciarra, n. 26, tavola a olio. Di grandezza naturale è figurato San Sebastiano alla colonna di faccia ad un arco, al di là del quale vedesi il paese. Sul basamento leggesi: « Sagitte tue infixe sunt mihi ». Pittura del Perugino.

*Roma*, palazzo Colonna, tavola a olio. San Gerolamo in un paese. È un dipinto molto guasto creduto dal Vermiglioli (*Vita del Pinturicchio*, pag. 113), della maniera del Perugino, ma opera dello Spagna.

*Roma*, Galleria Doria, stanza II, n. 80. San Sebastiano di grandezza metà del vero, alla colonna. Si attribuisce al Perugino, ma è una bella tavola di Marco Basaiti.

*Roma*, Galleria Borghese, n°. 34. La Vergine col Putto ritto sul suo ginocchio. Tavola a olio attribuita al Perugino. La dura esecuzione ed il color vitreo la farebbero credere opera di Giovanni Battista Bertucci di Faenza.

*Roma*, Galleria delle pitture al Compidoglio, n°. 78, tavola a olio. La Vergine col Bambino Gesù sta dentro una nicchia, in mezzo ai Santi Giovanni

Battista, Paolo e Pietro, Andrea, Giovanni Evangelista e Francesco. Figure di grandezza minore del vero. Non è opera del Perugino; rammenta uno dei pittori di Bologna e delle Marche per la mescolanza della maniera del Cotignola e del Francia. Le figure dei tre Santi Giovanni Battista, Paolo e Pietro sono condotte da mano diversa del rimanente. Una lunga scritta termina con la data del 1513.

*Roma*, nella predetta Galleria, n°. 127. In questo tondo attribuito al Perugino, si vede la Vergine col Putto, ma è dipinto debole e rosso di tono, opera d' un imitatore di Lorenzo di Credi.

*Bologna*, Galleria, n. 197. Questa tavola a olio era nella cappella Vizzani in San Giovanni in Monte (Vasari, vol. VI, pag. 40; Orsini, *Vita*, op. cit., pag. 197). Rappresenta la Vergine in gloria che con tenero atteggiamento e mossa graziosa tiene il Divino Figliuolo nudo. Teste di cherubini sostengono le nubi sulle quali è seduta, e ai lati le stanno due Angeli che volano; sotto vi sono i Santi Michele, Caterina d' Alessandria, Apollonia e Giovanni Evangelista. La figura di San Michele è alquanto sparuta e rigida, ma con volto di buon disegno. La testa di Santa Caterina è presa di scorcio assai bene, e la mossa dell' Evangelista è grandiosa, come nell' affresco del Cambio. I toni delle carni sono forti e ben fusi, con minor sostanza di tinta che non nei panneggiamenti. La pittura appartiene al tempo migliore del Perugino; è di colore più brillante che non nel quadro d' altare in Vaticano (1496), e più bruno di quello che si nota nella Madonna a San Pietro Martire (1498). La disposizione del gruppo della Vergine col Putto è veramente graziosa ed originale.

Il dipinto, in buonissimo stato di conservazione, ha questa segnatura: « Petrus Peruginus pinxit ». Le figure sono di grandezza naturale.

*Bologna*, San Martino Maggiore. Assunzione che, al dire del Mezzanotte (pag. 37, 38) e dell'Orsini (pag. 199), è opera del Perugino, ma veramente di Lorenzo Costa.

*Venezia*, Accademia, n. 265, dipinto già nella Raccolta Manfrini. Rappresenta Cristo che lava i piedi agli Apostoli. Non è certamente opera del Perugino, ma di un pittore della Scuola lombarda: ha qualcosa dello stile del Boccaccino.

*Venezia*, Raccolta della duchessa di Berry. Tondo con la Vergine, il Putto e San Giovan Battista fanciullo; pittura debole non del Perugino.

*Venezia*, Raccolta Manfrini, n. 322. Tavola tonda a olio, dentrovi la Vergine col Putto. Essa legge in un libro sostenuto da un Angelo; più indietro sta altro Angelo. Opera di poco pregio condotta da un pittore della Scuola peruginesca, seguace del Manni e di Eusebio.

*Londra*, Galleria Nazionale, n. 181. Tavola a tempera con la Vergine, il Putto e San Giovanni. Il fondo è paese. Questo dipinto comperato dal Beckford in Perugia ha tono pallido brillante, eseguito con molta diligenza. Sull'orlo della veste di Nostra Donna si legge: « Petrus Peruginus ». Ammettendo che lo Spagna fosse stato scolare del Perugino e compagno di Raffaello, si potrebbe affermare che esso ebbe parte nel dipingere questa tavola, la quale mostra più una mano diligente che sicura. Nondimeno ha molto della maniera del maestro.

*Londra*, Raccolta di lord Taunton, già a Stoke

Park. Tavola a olio, col Salvatore sostenuto sul Sepolcro, che è una reminiscenza del dipinto in Sant' Agostino. Reca la scritta: « Sepulcrum Christi. Petrus Perusinus pinxit ». Originariamente si conservava a Venezia, e prima che fosse tutto ritoccato, era senza dubbio una delle più belle pitture del Perugino.

*Londra*, Raccolta di Alessandro Barker. Predella a tempera su tela, divisa in cinque compartimenti, che a Manchester portavano i numeri 70-4. Nel *Noli me tangere*, Cristo che cammina appoggiando la sinistra ad un bastone, si ferma per ascoltare la Maddalena che lo prega genuflessa. Nel paese si vede il sepolcro, alla cui guardia stanno alcuni Angeli; a destra e a sinistra sono due figure che conversano fra loro.

Il tono caldo della tempera somiglia a quello che si scorge nel gradino della Trasfigurazione non numerato nella Galleria di Perugia, o alla tempera del 1505 conservata nel Louvre.

La Resurrezione. Cristo sorge dal sepolcro col vessillo, come nella predella di Rouen: in lontananza a sinistra, la guardia è simile all' altra della Resurrezione in Vaticano e della predella in Monaco, ma in quest' ultima la disposizione è al contrario. Parimente in lontananza a destra, un' altra guardia siede addormentata tenendo le mani sullo scudo. Nel primo presso pure a destra, un bel giovane dorme appoggiato alla targa, ed è la stessa figura che nella Resurrezione in Vaticano si vede all' opposto, ed è creduta il ritratto di Raffaello; quasi simile all' altra della predella in Monaco, la quale ha sullo scudo il nome del Sanzio. Nel primo presso a sinistra, sta un giovane soldato con elmo

e corazza, come nella detta Resurrezione Vaticana e nella predella di Monaco, ma con lo scudo dietro al suo braccio sinistro. (Nel dipinto Vaticano non ha lo scudo; in quello di Monaco lo ha dietro il braccio destro). La Samaritana stą presso il fonte; la figura del Salvatore è convenzionale e mal concepita; quella della Samaritana è graziosa nella mossa.

Il Battesimo di Cristo ha la solita disposizione, ma sia per questo rispetto sia anche per le proporzioni è più particolarmente simile all'affresco della Nunziatella in Foligno. Il paese è bello.

La Natività somiglia per la composizione a quella di questo soggetto; il tipo della Vergine è bello, la figura di tinta calda è trattata con sicurezza.

*Londra*, Raccolta Northwick, n. 257. A Manchester era segnata col n. 75; originariamente si trovava a Lucca. Tempera su tavola con figure di grandezza naturale. Rappresenta la Vergine col Putto sotto un baldacchino a festoni ornato di coralli e fiori, in mezzo ai Santi Gerolamo e Pietro. Dipinto condotto di pratica, con tinta rosso-brunastra nei toni delle carni, ora alquanto oscurato dal tempo. Il tipo della Vergine è meschino; molto restaurato fu il suo manto.

*Londra*, Dudley House. Due tondi dentro una cornice, nei quali sono figurati la Vergine e l'Evangelista. Vi si legge questa scritta moderna: « Petrus Perusinus pinxit ». Pittura non importante di qualche imitatore del Perugino.

*Londra*. Raccolta di H. A. I. Munro (signora Butler Johnstone). Piccola tavola a olio rappresentante la Crocefissione, con da un lato la Vergine e San Giovanni inginocchiati; dall'altro i Santi Gero-

lamo e Francesco nello stesso atteggiamento. La pittura è attribuita al Perugino, ma ha il carattere di Tiberio d'Assisi.

*Londra*, nella stessa Raccolta. Piccola tavola con San Francesco che riceve le stimmate. Il dipinto mostra la maniera di Timoteo Viti.

*Hampton Court*, n. 355. Ritratto di donna in mezza figura su tavola a olio. Scuola del Francia e di Lorenzo Costa. Ricorda il Boateri sebbene gli sia inferiore nell'esecuzione. (Confronta la Sacra Famiglia di questo pittore bolognese, le cui opere sono rare, ai Pitti).

*Hampton Court*, n. 233. Una Santa con la croce, tavola a olio. La tinta delle carni è svanita. Quest' opera appartiene parimente alla scuola bolognese, e rammenta la maniera del Chiodarolo, altro dei seguaci del Francia e del Costa.

*Hampton Court*, n. 582. Piccola tavola con ritratto virile. È figurato di fronte allo spettatore, vestito di nero, con parte di briglia in mano. Non è del Perugino nè d' altro pittore italiano.

*Dalwich*, Galleria, n. 306-7. Sant' Antonio da Padova e San Francesco. Queste due figure facevano parte della predella d' un' ancòna di Raffaello in Sant' Antonio a Perugia. Furono bene attribuite all' Urbinate dopo essere state credute per lungo tempo del Perugino.

*Bowood*, Raccolta di lord Lansdowne. Tavola a olio con la Vergine e il Putto : figure metà del vero assai danneggiate dai restauri. È debole pittura degli imitatori del Perugino.

*Panshanger*, Raccolta del conte Cowper. Tavola a olio con ritratto virile in mezza figura di grandezza naturale. Mostra circa cinquant' anni, ha fiso-

nomia malinconica e forma regolare, sebbene alquanto allungata. Appoggia ambe le mani sopra un libro che sta sul parapetto. Dietro a lui si scorge un paese.

Questo ritratto che al primo vederlo sembrerebbe di Ridolfo Ghirlandaio, è duro di disegno, senza splendore o trasparenze e di tono basso nerastro. Le ombre sono scure e tendenti al paonazzo, con repentino passaggio da esse alle luci. Questi sarebbero i caratteri della maniera d'Innocenzo da Imola.

*Gosford House*, Raccolta del conte Wemyss (Scozia). Tavola a olio, con figure di grandezza metà del vero. Rappresenta la Vergine col Putto e col fanciullo Giovan Battista: il fondo è paese. Dipinto molto danneggiato, che sembra opera d'un imitatore del Perugino.

*Parigi*, Louvre, n. 443. Figure di grandezza metà del naturale. Rappresenta la Vergine col Putto in mezzo ai Santi Giuseppe e Caterina. Meno il San Giuseppe, le altre figure sono simili a quelle che si vedono nel quadro del Belvedere in Vienna (Sala III, Scuola Italiana, n. 12). Il dipinto è danneggiato nelle parti inferiori, ma condotto con larghezza e forza.

Nello stesso luogo, n. 444. Tondo con San Paolo; dipinto di pratica e debole dell' ultimo periodo del maestro.

*Parigi*, Louvre, n. 441. Tavola dentrovi la Natività. La composizione può essere stata tolta dagli schizzi del Perugino: è simile a quella in Vaticano conosciuta sotto il titolo di Presepio della Spineta, che fu contemporaneamente attribuita al Perugino, al Pinturicchio ed a Raffaello, ma che manifestamente è opera dello Spagna.

Nel dipinto del Louvre, il cartone fu rovesciato e gli Angeli stanno genuflessi. Il carattere è lo stesso dell' Adorazione conservata nel Museo di Berlino e attribuita a Raffaello.

Le medesime considerazioni debbono farsi anche pei dipinti attribuiti alla Scuola del Perugino, che trovansi nel Louvre, e segnati in Catalogo coi nn. 447, 448 e 449.

*Parigi*, Louvre, Museo di Napoleone III (già Raccolta Campana), n. 196. Rappresenta undici Apostoli in una barca. Il dipinto era giudicato della Scuola umbra, ma in Roma fu attribuito al Perugino.

V' è qualcosa dello stile veneziano, come giustamente è notato nel Catalogo.

*Caen*, Museo, n. 2. Tavola a olio, dentrovi San Gerolamo in un paese. Figura alquanto minore della metà del vero. A piè della croce dinanzi alla quale sta inginocchiato il Santo, leggesi con difficoltà: « Petrus Perusinus pinxit ».

La pittura è completamente rovinata.

*Nantes*, Museo. Due tavole rotonde nelle quali sono figurati i Profeti Geremia ed Isaia. Gli scrittori di quest' opera non li hanno veduti, ma senza dubbio sono parti dell' ancòna nella chiesa di Sant' Agostino. (Vedi ciò che dicemmo in proposito più addietro).

*Bordeaux*, Museo, n. 411. Rappresenta la Vergine col Putto fra i Santi Gerolamo ed Agostino, pittura non veduta dagli Autori. È probabile che sia la stessa descritta dal Costantini (*Guida*, pag. 138) nella chiesa di Sant' Agostino di Perugia, e che da lui fu attribuito ad un discepolo del Perugino.

*Pietroburgo*, Raccolta del conte Sergei Stroganoff.

In figure metà del vero è rappresentata la Vergine col Putto ritto in piedi sulle sue ginocchia con fondo di paese. Questa pittura trasportata dalla tavola sulla tela, è bella e graziosa. Fu tolta da un disegno del Perugino, con maniera mista del Vannucci e di Raffaello, da un imitatore qual fu Eusebio di San Giorgio o Gerino da Pistoia nella sua gioventù. Non è infatti diversa dalla maniera di quest' ultimo, come si scorge nell' ancòna di Pistoia da lui condotta l'anno 1509. (Vedi più innanzi).

*Pietroburgo*, Raccolta di S. A. I. la granduchessa Maria, vedova del duca di Leuchtenberg. Tavola con figure un terzo del vero, rappresentante la Vergine e il Putto. Pittura eseguita come la ricordata, ed evidentemente della Scuola del Perugino, ma che ha sofferto molto.

*Pietroburgo*, nella stessa Raccolta. Piccola tavola con Cristo sostenuto sul sepolcro da due Sante e San Giovanni Evangelista. La composizione è del Perugino, eseguita da un suo scolare.

*Vienna*, Belvedere, stanza III, Scuola Italiana, n. 12. Tavola a olio in cui sono rappresentate la Vergine col Putto e due Sante. È una replica del quadro nel Louvre segnato col n. 443, meno la figura della Santa posta a sinistra della Madonna. Il colore è brillante e forte. Vi si legge: « Petrus Perusinus pinxit ».

Un' altra copia antica è nella Galleria de' Pitti in Firenze col n. 340.

*Vienna*, Belvedere, stanza III, Scuola Italiana, n. 19. Il Battesimo di Cristo, piccola pittura in tavola che è copia non molto antica.

*Vienna*, Galleria Lichtenstein. Tondo in tavola a olio dentrovi la Natività. La Vergine genuflessa

prega dinanzi al Bambino Gesù tenuto da un Angelo sulle ginocchia: a destra stanno pastori che danzano. Lo stesso concetto, quanto alla composizione, si vede nel quadro della Galleria Pitti, segnato col n. 219, e altresì in quello che era a Pavia e trovasi ora nella Galleria Nazionale di Londra.

Il paese somiglia più a quelli di Raffaello che del Vannucci. Le forme sono belle, assai espressivi i volti, e la tecnica è diligente quantunque inferiore a quella del Perugino, e più conforme all'altra d'Eusebio o di Domenico Alfani. Sul terreno, a destra, leggesi la seguente scritta in oro: « Petrus Perrusinus (*sic*) P. ».

*Vienna*, Galleria Harrach, n. 235. Tondo in tavola, dentrovi la Vergine col Putto, Santa Maria Maddalena ed un altro Santo. Quanto alla disposizione è un rifacimento del soggetto dipinto nella ricordata tavola del Museo del Louvre col n. 443. Fu ridipinta. È un'imitazione della maniera del Perugino con la scritta moderna: « Petrus Peruginus fec. MDVIII ».

*Dresda*, Museo, n. 22. Testa di San Crespino giovane; lavoro rozzo condotto secondo la maniera di Melanzio.

*Dresda*, Museo, n. 23. San Ròcco, piccola graziosa pittura, ma non del Perugino.

*Berlino*, Museo, n. 146. Tavola a olio rappresentante la Vergine in trono col Divino Figliuolo che benedice, in mezzo ai Santi Giacomo Minore e Antonio Eremita, Francesco e Bruno. Il disegno è del Perugino, il tipo di qualche suo scolare, forse di Tiberio d'Assisi. Ha colorito nerastro e duro.

*Berlino*, Museo, n. 140. Tondo dentrovi la Ver-

gine col Putto fra due Angeli, pittura condotta da un imitatore di Fiorenzo di Lorenzo.

*Berlino*, Museo, n. 138. Tondo con la Natività, dipinto migliore di quello registrato nel catalogo col n. 140, ma rozzo e misero della scuola del Perugino.

*Monaco*, Pinacoteca, Gabinetti, n. 581. Tempera su tavola attribuita a Raffaello, che rappresenta nel modo solito il Battesimo di Cristo. È assai danneggiata e ridipinta.

Fra i disegni che si conservano nella Raccolta Staedel in Francoforte sul Meno, vedesi un Battesimo di Cristo con due Angeli ai lati, attribuito a Pietro Perugino ma differente alquanto da questa pittura. Nel rovescio del disegno è figurato San Martino che divide il mantello per darlo al mendicante, il quale dalle corna s' intende che è Satana. Queste figure sono disegnate secondo lo stile di Raffaello quand' era giovane, e a lui il Passavant volle attribuire il disegno.

Non vi sono peraltro sufficienti ragioni per credere di Raffaello il Battesimo di Monaco, che evidentemente è opera del Perugino.

Il dipinto fu acquistato dagli eredi Inghirami di Volterra, e quindi nel 1818 passò in proprietà del re Luigi I di Baviera.

*Monaco*, Pinacoteca, Gabinetti, n. 593. La Resurrezione erroneamente attribuita a Raffaello. Il Salvatore sorge dalla tomba, come nel quadro in Vaticano e nella predella del Backer. A destra vedesi il soldato che fugge; sul davanti, a destra, quello che dorme, sull' orlo del cui scudo si legge due volte: « Rafae Santius ». Quella scritta è di dubbia originalità, poichè il dipinto ha sofferto molti danni e

restauri. Il soldato che dorme, a sinistra, è lo stesso della predella Backer. Il Passavant (*Raphäel*, vol. I, pag. 64) crede autentica la segnatura di Raffaello, ma la tavola è evidentemente opera del Perugino.

*Monaco*, Pinacoteca, sala, n. 390. Tavola a olio con la Vergine fra i Santi Giovanni Evangelista e Nicola, dietro al Putto che giace in mezzo nel primo presso. Figure di grandezza naturale. Dipinto bello, pieno di sentimento religioso e di brillante e trasparente tono nelle carni. La figura del Putto è molto carnosa. Il dipinto fu comperato a Parigi nel 1815.

*Monaco*, nella stessa Pinacoteca, n. 550. Tavola a olio molto danneggiata dalle ripuliture. Rappresenta la Vergine col Putto; ma poco gradevole è il volto di lei. Non è una delle buone opere del maestro. Fu comperata in Firenze nel 1831 per il re Luigi I.

*Monaco*, nella medesima Pinacoteca, n. 561. Rappresenta la Visione di San Bernardo: una copia di essa si vede in Santo Spirito a Firenze. Il Vasari (vol. VII, pag. 193) attribuì l'originale a Raffaellino del Garbo, ma invece è opera genuina del Perugino, molto alterata dalle ripuliture, giovenile e fresca per forme e di tono vigoroso.

Fu venduta dalla famiglia Capponi in Firenze nel 1829-30 al re Luigi I.

*Altenburgo*, Raccolta Lindenau, numeri 118 e 119. In una tavola a olio è dipinta Sant' Elena dentro una nicchia; in quella a tempera Sant' Antonio da Padova, parimente in una nicchia. Le figure d'ambedue i dipinti sono di grandezza naturale, e forse stettero ai lati dell' ancòna nella chiesa della Santissima Annunziata in Firenze. Sono graziosi dipinti

degli ultimi tempi del Perugino. L'esecuzione è leggera e condotta di pratica. Le cuspidi delle nicchie furono tagliate.

*Francoforte*, Galleria Staedel, n°. 36. Tavola a olio con la Vergine che tiene il Putto sulle ginocchia, il quale volgesi a guardare San Giovannino, che in atto di preghiera sta alla sinistra della Vergine. Le figure sono di buone proporzioni e disegnate in modo grandioso. Per la tenerezza ed il sentimento il Putto e il Battista rivaleggiano con quelli della Madonna di Terranuova del Sanzio, che si conservano a Berlino. Il cielo è molto danneggiato.

*Bruxelles*, Museo, n°. 273. Tondo in tavola dentrovi la Vergine col Putto, che è di maniera diversa da quella del Perugino.

*Bruxelles*, Museo, senza numero. La Vergine col Putto e San Giovanni sono figure grandi quasi quanto il naturale. Questa pittura, di assai scarso pregio, può con difficoltà attribuirsi ad un imitatore di Giannicola Manni.

Le seguenti opere del Perugino sono perdute, o non se ne ha più notizia.

Firenze, San Martino delle Monache, affreschi. (Vasari, vol. VI, pag. 32).

Idem, Santa Croce, altare dei Serristori, tavola dentrovi la Pietà con cornice ornata di Andrea di Cosimo. (Vasari, vol. VI, pag. 39 e vol. IX, pag. 110; Albertini, *Memoriale*, pag. 15). Camaldoli, affresco rappresentante San Girolamo dinanzi al Crocefisso (Vasari, vol. VI, pag. 32). Una copia del detto affresco su tavola, fu eseguita per Bartolommeo Gondi (Vasari, vol. VI, pag. 32), ma vedi ciò che fu da noi detto a proposito della pittura di n°. 2 nel Museo di Caen. Palazzo di Filippo Salviati, fondo con la

Vergine e il Putto, in parte eseguito dal Perugino ed in parte da Rocco Zoppo (Vasari, vol. VI, pag. 51). Sant' Jacopo fra fossi; San Gerolamo (Borghini, *Riposo*, vol. II, pag. 150). San Marco, cappella dei Martini, pitture (Richa, *Chiese*, vol. VII, pag. 120). Cittadella di Gualfonda, Pietà ed altre figure (Richa, *Chiese*, vol. IV, pag. 15). Era presso G. B. Deti, un grande Sposalizio di Santa Caterina (Borghini, *Riposo*, vol. II, pag. 151).

Perugia, Duomo, affreschi nella cappella degli Oradini, distrutti nel 1795 (Orsini, *Vita*, op. cit., pag. 185).

FINE DEL VOLUME.

# INDICE DEL VOLUME NONO.